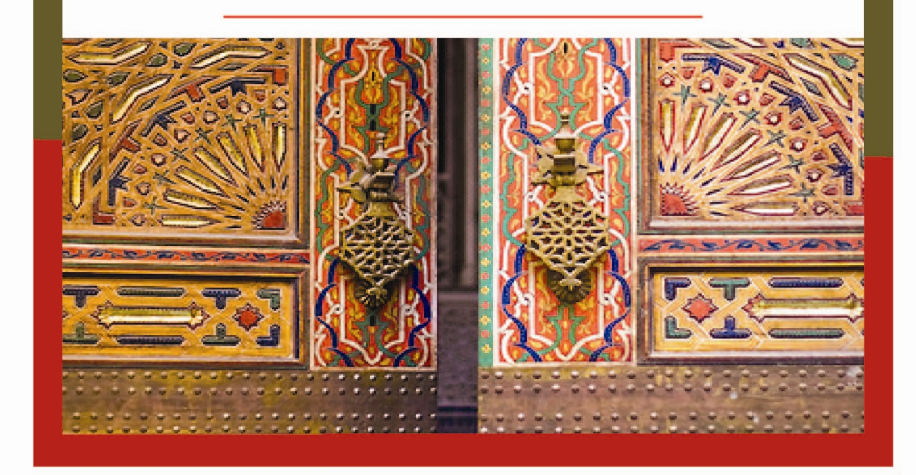
مفاتيح القصيدة الجاهلية

نحو رؤية نقدية جديدة

عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا



الأستاذ الدكتور
عبدالله بن أحمد الفَيْفي

دراسةٌ عِلميَّةٌ محكَّمةٌ في جامعة الملك سعود



2014

طبعةٌ مزيدةٌ منقحةٌ

مفاتيح القصيدة الجاهلية
نحو رؤية نقدية جديدة
الأستاذ الدكتور عبد الله بن أحمد الفَيْفي



مفاتيح القصيدة الجاهلية

مفاتيح القصيدة الجاهلية

نحو رؤية نقدية جديدة

(عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا)

الأستاذ الدكتور

عبدالله بن أحمد الفَيْفي

(دراسةٌ عِلميَّـةٌ محكَّمةٌ في جامعة الملك سعود)

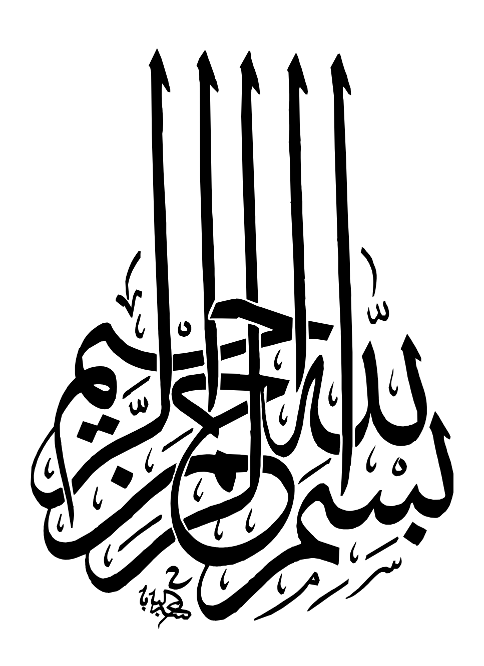
[طبعةٌ مزيدةٌ منقَّحة]

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد – الأردن

٢٠١٤



الإهداء

إلى طلاَّبي وطالباتي..

أينما كانوا..

الذين شَهدتُ بهم ضرورة هذا الطريق ،

منذ انبثـقتْ – معهم ولهم – جداولُ أسـئلته الأُولى.

جامعة الملك سعود – الرِّياض

١/ ٦/ ٢٠٠١م– ١/ ١/ ٢٠١٣م

المحتويات

ملحقات

فهارس

الأشكال والجداول

فَرْشٌ

-١-

لقد كانت الملحوظة الأولى في دافع هذا البحث أن مجمل الدراسات حول الشِّعر القديم- الجاهليّ بوجه خاص- تفتقر إلى إعطاء القارئ مفاتيح أساسية يستطيع من خلالها أن يَلِجَ إلى القصيدة فيقرأها قراءة تضعها في سياقها الثقافيّ الذي نشأتْ فيه وعبَّرت عنه؛ إذ تظلّ تلك الدراسات جزئيَّة، إمَّا في قراءتها شِعر شاعرٍ بعينة، مستقلًّا عن غيره، أو في تركيزها على ظواهر شِعريَّة محدَّدة. الأمر الذي ينتهي إلى ضربٍ من المعمَّيات المتفرِّقة، تُراح النفس غالبًا من عناء قراءتها باتِّهام الشاعر بالسذاجة الفنِّية، أو بالقول إن وراء الأَكَمَة الدِّلاليَّة ما وراءها ممَّا اخترمته عوادي الأزمان.

أمَّا القراءات القليلة الجادَّة في ذلك الشِّعر فقد راوحت بين اتجاهين: اتجاه يُسقط بعض المناهج الحديثة إسقاطًا على ذلك الشِّعر، واتجاه آخر يقوم على تصنيف الظواهر في شتاتٍ من التقسيمات النظريَّة، لا تُحقِّق بأيدينا جهازًا أوَّليًّا متكاملًا يُنجدنا في فهم آليَّة القصيدة عند القراءة والتأويل. وهما اتجاهان جمعهما أحد الدارسين البنيويِّين- وهو (كمال

أبو ديب)[1]- في قوله، محدِّدًا هدف دراسته: «إن هدف هذا البحث مزدوج، فهو أوَّلًا يحاول أن يطبق... منهج التحليل البنيويّ... يطوِّعه بأيَّة طريقة قد تبدو ضروريَّة...(!)، وهذا البحث ثانيًا يقدِّم بعض الصياغات النظريَّة لطبيعة جوانب معيَّنة للشِّعر الجاهليّ عمومًا». فجَمَعَ بين أغلال المنهج التطبيقيّ، حين يُتَّخذ غايةً تَتوسَّل الموضوعَ، وبين تفريق جوانب الموضوع في صياغات نظريَّة، لا تلتقي دائمًا. وكما أخذ بتطويع المنهج «بأيَّة طريقة قد تبدو ضروريَّة»- حسبما قال- فقد كان يطوِّع الموضوع نفسه كذلك، ممَّا جعل طابع الانتقائيَّة سبيلًا إلى تلمُّس العناصر المساعدة على شرح المنهج البنيويّ في دراسة الشِّعر. على حين كان يغيِّب السياق المتَّصل بحياة العرب في الجاهليَّة من جهةٍ، أو في شِعرهم من جهةٍ أخرى، أو رُبما في النصّ المحلَّل الواحد ذاته، ممَّا يتناقض مع تأويله المقترح. وذلك كلّه قد أدَّى إلى أن يكون عَرْض الآليَّة المنهجيَّة غايةً لا وسيلة، يأتي على حساب القراءة المكتنِهة الحُـرَّة؛ الأمر الذي يزيد القارئ، على عماء الوعي بالشِّعر الجاهليّ، عماءً منهاجيًّا. وذلك ما ستعرِّج معالجات هذا البحث على ملامح منه.

وليست القراءات الأخرى المظهرة ثورتها على القراءات البنيويَّة بأحسن حالًا دائمًا من القراءات البنيويَّة؛ حين يسري إليها النزوع ذاته من التعصّب لمنهجها القرائيّ، فتحرص على تطبيقه «بأيَّة طريقة قد تبدو ضروريَّة». ولعلَّ خير شاهد على هذه القراءات ما أنجزته الباحثة (سوزان ستِتْكِفِتْش) من مقاربات قائمة على أساس من نموذج (طقس العبور)، أو على (نظرية طقس التضحية)، كما صاغها علماء الإناسة. ذلك أنها- في

(١) الرؤى المقنَّعة: نحو منهج بنيوي في دارسة الشِّعر الجاهلي، ١١٤.

الوقت الذي تسعى فيه إلى تعميم قراءاتها الإسقاطيَّة للنموذج الجاهز على القصيدة الجاهليَّة، بل وبعض القصائد الإسلاميَّة[1]، و«بأيَّة طريقة» كذلك- تُغفل سياق الشِّعر من الثقافة العربيَّة نفسها والميثولوجيا الجاهليَّة، لتحاول أَطْرَ بنيته على مقياس نموذجها الشعائريّ المجتلب، الذي تَصِفُه بـ«الكونيّ تقريبًا»[2]. ومِن هنا شَرَعَتْ، منذ منتصف الثمانينيَّات الميلاديَّة، تقدِّم قراءاتها المتعدِّدة للشِّعر العربيّ، مبشِّرةً بمنهجها، ناقدة ما سبقه. ولئن كانت بحقٍّ قد أَجْرَتْ قراءات مميَّزة، أفاد من بعضها الباحث في عمله هذا، فقد ظلَّ يعيب عملها- من وجهة نظره- توجُّهان رئيسان: حرصها على التعميم، وغياب الوعي الكافي بسياق الشِّعر الأوَّل من الميثولوجيا العربيَّة. ذاك على الرُّغم من تخطُّفها النماذج الأنثروبولوجيَّة والميثولوجيَّة من كل حدبٍ وصوب. وهذا كلّه قد أودى بها إلى ما يبدو تناقضات تأويليَّة، ليس هذا بمجال تتبُّعها، إلَّا أن من آثارها، على سبيل التمثيل، أنها- وهي تتنقَّص منهج البنيويِّين كأبي ديب وعدنان حيدر- كانت قد ذهبتْ إلى أن للقصيدة الجاهليَّة بنية ثُلاثيَّة- على غرار طقس العبور- من: (الفراق، والهامشيَّة، والاندماج)، ولَّما كانت قد رأت ذلك يتمثَّل في وحدات القصيدة الجاهليَّة، من: (الطَّلَل/ الظعائن، فالناقة والرِّحلة الصحراويَّة، ثم الفخر القَبَليّ أو المدح)، فإنها حين تقف على بعض النماذج التأسيسيَّة في تقاليد الشِّعر الجاهليّ، كمعلَّقة امرئ القيس، فلا تجد رحلةً فيها ولا ناقة، ولا فخر هنالك ولا مدح، إذا هي تضطر اضطرارًا- من أجل إقامة نظريَّتها- إلى الإدلاء

---

(١) كبحثها:

PRE-ISLAMIC PANEGYRIC AND THE POETICS OF REDEMPTION: MUFADDALIYAH 119 OF ALQAMAH AND BANAT SUAD OF KAB IBN ZUHAYR.

(٢) يُنظر: ستِتْكِفِتْش، سوزان، **القراءات البنيويّة في الشِّعر الجاهليّ**، ١٤٥- ١٤٦.

بقراءة تلفيقيَّة، تزعم فيها أن (المغامرات الغراميَّة)- بالإضافة إلى وصف الذئب (غير الوارد أصلًا في الرواية المشهورة، والمنكر عند جمهرة أَئِمَّة الرواة، كما سيأتي)[1]، ثم صورة اللَّيل- ما هي إلَّا (المرحلة الهامشيَّة) في بنية القصيدة؛ لأن تلك المغامرات بزعمها غير مألوفة، أو لأنها خارج إطار المجتمع وقانونه التشريعيّ للزواج. أمَّا المرحلة الثالثة من طقس العبور (الاندماج) فهي لديها كامنة في ما تسمِّيه بـ«مشهد العاصفة الختاميّ»، أي لوحة المطر.

وهكذا تسعى هي الأخرى إلى تطبيق طقس العبور «بأيَّة طريقةٍ قد تبدو ضروريَّة»؛ إذ تبيِّت هاهنا فَهْمًا حَرْفيًّا أخلاقيًّا لصور المغامرات الغراميَّة، متجاهلةً أن امرأ القيس ليس بِدْعًا من الشعراء العشَّاق، الذين لا ينقلون- وفي شتَّى العصور والثقافات- صُوَرًا مألوفة للمغامرات الغراميَّة: (غير محفوفةٍ بالحَظْر والمخاطرة، تتماشَى وقانون المجتمع التشريعيّ في الزواج). وما دام هذا نهجها فلا غرابة- في غمرة غيرتها على نظريَّتها المفضَّلة- أن تتغاضى عن البُعد الدِّينيّ وراء صُوَر الحُبّ تلك، ذلك البُعد الذي تشي به مفردات النصّ، كما يدلّ عليه سياقه من الميثولوجيا القديمة، بما يبرهن على عكس ما رأت تمامًا، من تعبير هذا الجزء عن المرحلة الهامشيَّة في بناء القصيدة الطقوسيّ؛ ولأن ذلك كذلك فإن الشاعر ما فتئ يصف مغامراته تلك بـ«أَيَّام صالحة»، يحنُّ إلى ماضيها وذكرياته الحميمة فيها- إذ

(١) والاعتماد على مرويَّات مرجوحة كان يسهم في توجيه التفسير وجهاته البعيدة؛ فبالإضافة إلى مقطع الذئب يُنظر مثلًا ما تبنيه الباحثة على بيت «المكاكي الثملة»، الوارد في بعض الروايات في نهاية المعلَّقة، (**القراءات البنيويّة**، ١٤٣- ١٤٤). على أن البيت- مع افتراض صحته- لا يَحتمل بالضرورة تفسيرها الذي سَعَتْ إليه. (وقارن: أبا ديب، ١٩٨).

يعقر من أجلها مطيَّته- وهي تقترن لديه بمفردات ذات دلالات دِينيَّة أو إيحاءات تقديسيَّة، كـ«العَذارَى»، و«الدَّارات»، و«البُكوريَّة»، و«الماء»، و«الإضاءة»، و«منارة الراهب المُتَبَتِّل».. إلخ. ثم كيف يعبِّر هذا الجزء عن المرحلة الهامشيَّة من تجربته، وهو يقول: إن ذوي الحِلم والوقار من قومه (وهم المندمجون قَبَليًّا- برأي ستِتْكِفِتْش) لا يملك أحدهم إلَّا أن يرنو صبابةً إلى مِثل ما رنا إليه هو من تلك المرأة؟! لكنّ الدارسة- ما أن تصل إلى هذا المأزق- حتى تقول إن رجال القبيلة كلّهم قد أغوتهم تلك الفاتنة، «بكَونها عامل انحلالٍ في المؤسَّسة القَبَليَّة»![1] فأين «الهامشيّ» إذن من غير الهامشيّ؟ وأين العبور أساسًا ما دام النصّ قد أفضَى بالقارئة إلى هذه النتيجة: أن القبيلة قد باتت كلّها هامشيَّة؛ تمرّ بهذه الحالة التي تسمِّيها ستِتْكِفِتْش بالمرحلة الهامشيَّة من طقس العبور؟!

أمَّا عمَّا تُسمِّيه بـ«مشهد العاصفة الختاميّ»، الذي يمثِّل عندها المرحلة الثالثة من طقس العبور: (الاندماج)، فيخيَّل إليها- متَّفقة مع حيدر- أنه يعبِّر عن التناسل القَبَليّ. غير أنها تراه بالإضافة إلى ذلك صورةً موحيةً باعتلاء السُّلطة بعد الإطاحة بالجيل القديم، وأن حضور الماء هناك يعادل حضور القبيلة، ولكن بعد إغراق ما هو وحشيّ وغير متحضِّر في الطبيعة، واقتلاع رموز الحيوانيَّة الواطئة في الجزء غير المتحضِّر (الهامشيّ) من الشاعر[2]. وقد يصحُّ القول إن صورة الموت في نهاية المعلَّقة تتضمَّن رمزًا إلى ابتعاث حياةٍ أخرى جديدة، إلَّا أن معالجة الدارسة آنفًا لا تستقيم وما تنطق به الأبيات من صورة

---

(١) ستِتْكِفِتْش، م.ن، ١٣٧.

(٢) يُنظر: م.ن، ١٤١- ١٤٥.

طوفان يدمِّر كلَّ شيءٍ من رموز الحياة والخير والحضارة، من إنسان وبناء حضاريّ وحيوان ونبات وجماد: دَوح الكَنَهْبَل، والنَّخل، والآطام المشيدة، والجبال، والسباع، والوُعُوْل العُصْم، والنبات. فهل كانت تلك حقًّا صورةً تطهيريَّة للجانب الوحشيّ غير المتحضِّر، كما تزعم، أم أننا في حاجةٍ إلى إعادة قراءة وتفسير؟!

كلُّ هذا ينجم عن فرضٍ نظريٍّ من خارج تُربة النصِّ وبيئته؛ ولهذا يكون من مفارقات هذا المنهج أنه، مع ذاك الغياب التأصيليّ لعلاقة النصّ بالميثولوجيا العربيَّة، يفترض علائق خارجيَّة لتجربة الشاعر، كعَقد مشابَهةٍ بين امرئ القيس وأسطورة أدونيس الفاتن مثلًا[1]. أ فما كان الأَولَى- قبل هذا- قراءة النصِّ في ضوء معطياته السياقيَّة الصميمة؟! هذا، مثلما أن من مفارقات هذا المنهج كذلك أن الدارسة- مع موقفها ممَّا تصفه بالجنس المحرَّم في صور المغامرات الصريحة وتهميش دلالتها الرامزة إلى الحياة والخِصب، وَفق رؤية الشاعر الجاهلي- تُبيح لنفسها أن تشطح في تأوُّلاتها لِلَوْحَتَي (الفَرَس[2] والمطر) في نهاية القصيدة- وما ذلك إلَّا لكي تُثبت قيامهما مقام الجنس الحلال في مرحلة الاندماج الاجتماعيّ من نموذج طقس العبور- إلى درجةٍ تصل فيها طرافةُ التخيُّل بالباحثة إلى أن ترى أن «غَلْيَ المِرْجَل» ما هو إلَّا «تعبير مجازيّ عن الطبخ والحياة الداجنة والتربية»، وأن ليس «خُذروف الوليد» إلَّا «تعبيرًا عن التوالد والتناسل»، وعليه فإن لقطة الفَرَس «يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتْنِه...» صورةٌ- كما تقول-: «تمزج صلابة العضو

---

(١) يُنظر: م.ن، ١٢٥، ١٣٨.

(٢) الفَرَس: يُطلَق على واحد الخيل، ذَكَرًا كان أو أُنثى. وذاك هو المقصود به حيثما وَرَدَ في الكتاب.

التناسليّ بلزوجة السائل المَنَـوِيّ، وتُستخدم للإيذان بقُدُوم الصُّوَر النهائيَّة للفَيَضان!»، ومِن ثَمَّ فقد صار عضو الذكورة الجامحة مدجَّنًا لخدمة المجتمع: «يبات اللَّيلَ كلَّه عليه سرجُه ولجامُه قائمًا غير مرسَل»(!!)[1]. كما أن «رأس الُمجيمر» المشبَّه بفَلْكَة مِغْزَل، بما غدا عليه من السَّيل والغثَّاء، ما هو الآخر لديها إلَّا: «صورة ذَكَرِيَّة» تصنع المجتمع(!!)[2].

-٢-

وإزاء تلك التخرُّصات المنهاجيَّة القرائيَّة تأتي المكتشفات الأثريَّة والميثولوجيَّة في شِبه الجزيرة العربيَّة، التي أخرجتْها في السنوات الأخيرة حفريَّات الآثار- وبخاصة الجهود القيِّمة التي قام بها قسم الآثار بجامعة الملك سعود، بريادة (البروفيسور عبدالرَّحمـٰن الطيِّب الأنصاري)- لتضعنا أمام وثائق غاية في الأهميَّة، بما تقدِّمه من معطيات حيَّة وملموسة عن حياة العرب قبل الإسلام، وعن مزاجهم الحضاريّ، فالفنِّيّ والتعبيريّ.

على أن تلك الوثائق تضعنا في الوقت نفسه على محكِّ السؤال: أين الحلقة المفقودة من آثار القرن الخامس والسادس الميلاديَّين؟ أيْ تلك الفترة التي ينتمي إليها تراث الجاهليَّة الأدبيّ، بما يعكسه من حياة تبدو في مستواها الاجتماعيّ والفكريّ والفنيّ- من

---

(١) يُنظر: م.ن، ١٣٩- ١٤٠.

(٢) يُنظر: م.ن، ١٤٣.

خلال الشِّعر والأخبار- أكثر تطوُّرًا من حياة أولئك، أصحابِ الآثار المكتشفة في قرية الفاو أو سواها؟: كيف خَلَت صخور شِبه الجزيرة من إشارةٍ- وإنْ عابرة- إلى حياة هؤلاء العرب قُبيل الإسلام، الذين يحدِّثنا عنهم التراث الأدبيّ العريض؟: أين تلك الأيّام والأخبار والقصص والأساطير؟ هذا فيما يُعْثَر على كتابات الأُمم البائدة، كالثموديِّين والصفويِّين، الذين كانت الكتابة لديهم مقدَّسةً، يُلعن طامسها أو مغيِّرها[1]، كما كانت قد بلغت فيهم درجةً مترفةً من الشيوع والانتشار، بين الرجال والنساء، تدلُّ عليها تلك النقوش الصخريَّة في ديارهم لذكريات العشَّاق وخصوصيَّات المحبِّين[2]:

- أ فذلك لعدم استقرار هذا الجيل المتأخِّر من العرب؟ أ ولم يُعثر على آثارٍ إلَّا للحضارات المستقرَّة؟ أ فلم يكن المناذرة والغساسنة- على الأقلّ- مستقرِّين، درجةً من الاستقرار؟
- أم هو لتطوُّر الكتابة لديهم من النقش إلى الخطِّ، ممَّا جعلها عُرضةً للضياع، كما يمكن أن يُستدلّ من زَعْم (حمَّاد الراوية) عن طنوج أهل الحِيرة من المناذرة؟ ولكن مَن قال إن الآثار المكتوبة لا تبقَى إلَّا في الأُمم التي تَكتب على الحَجَر؟ هذا إذا سُلِّم جَدَلًا بحدوث ذلك التطوُّر. على أن النقش يظلُّ شائعًا- كتابة وفَنًّا- في كلِّ الحضارات، قديمة وحديثة، خطِّيَّة ونقشيَّة. وقد استمرّ النقش بعد ظهور الإسلام. أم ذلك على العكس، كان نتيجة تخلُّفهم الكتابيّ، حتى كان

(١) يُنظر مثلًا: الروسان، **القبائل الثموديَّة والصفويَّة**، ٤٢٧- ٤٢٩.

(٢) يُنظر: م.ن، ١٤٣- ١٤٩، ٤١١- ٤١٢.

شعراؤهم- وهم صفوة مثقَّفيهم- يتمثَّلون بكتابة الكاتب الحِمْيَرِيِّ، إيحاءً بأن الكتابة كانت بين ظهرانيهم شأنًا غريبًا، يسمعون عنه، وربما شاهدوه، لكنَّهم لا يمارسونه في مجتمعهم اليوميّ.

- ثم إذا تركنا مسألة الكتابة، فأين آثارهم الأخرى على اختلاف أنواعها؟
- أم سنَؤُوْل إلى الشكِّ في صِحَّة معظم هذا التراث الذي يُنسب إلى العرب قبل الإسلام، حينما نَصِل إلى هذا الجدار المصمت، لنسلِّم بأن ما نسمِّيه تراثنا الجاهليّ ما هو إلَّا خيالات أو محض أصداء؛ إذ لم يأتنا مكتوبًا، وليس ما يدلُّ على أنه كان موجودًا أصلًا، ولا حتى ما يدلُّ يقينًا على أن قائليه- أو المنسوب إليهم قوله- كانوا موجودين؟
- ولئن أُخِذ في الحسبان أن حركة حثيثة كانت قامت إبَّان ظهور الإسلام لإتلاف الآثار الجاهليَّة، فإن ذلك كان منصبًّا على الآثار ذات الصفة الدِّينيَّة، ولا يُتصوَّر- حتى في هذا النطاق- أن الأمر قد شمل شِبه الجزيرة العربيَّة كلَّها، حتى لم يبق شيءٌ من تلك الآثار.

تلك بعض الأسئلة التي تثيرها المكتشفاتُ الأثريَّة الحديثة. تظلُّ هنا معلَّقة؛ ليس لأن مجال البحث فيها مجال آخر فحسب، ولكن أيضًا لأن محاولة الإجابة لن تكون شافيةً قطعًا، من دون الاستناد على وثائقها العِلْميَّة، وإنَّما قد يُتعلَّل- كالعادة- بأن الأَيَّام المستقبلة ما تزال حُبلى بالإجابات، من خلال مزيد من البحث والتنقيب.

ومع هذا النقص المعرفيّ، وقيام تلك الفجوة التاريخيَّة (ق٥- ٦م)، فلعلَّ الآثار المكتشفة إلى اليوم كانت قمينةً- لو حُلِّلَتْ، ونُوظرت بآثار العرب القوليَّة- أنْ تُحْدِثَ ثورةً معرفيَّة، قد تَقْلِب المفاهيم التقليديَّة السائدة عن العصر الجاهليّ، وتُحَتِّم إعادة قراءة جوانب شتَّى من تراثه، ذلك التراث الذي يُكتفَى عادةً في الحُكم عليه بمرويَّاتِ متأخِّرين عنه، وأخبار نَقَلَةٍ بعيدين عن عصره وبيئته، أو تخمينات ناقدٍ مُحْدَثٍ، يَعْمَهُ في شطحاته التحليليَّة.

لكن المدهِش أن تلك الكشوف لم تُستغلّ بعد من قِبَل دارسي الأدب الجاهليّ. بل لم تُدرس أو تُحَلَّل بعد، بما يكفي من العُمق والمقارنة، من قِبَل الآثاريِّين أنفسهم. ومردُّ نصيبٍ من ذلك إلى فقدان التعاون بين التخصُّصات العلميَّة المختلفة لإقامة دراسات تكامليَّة كهذه. فالجَوُّ العلميّ لدينا تسوده نزعةٌ انعزاليَّةٌ من جهةٍ وأَثَـرَةٌ احتكاريَّة للمعلومات من جهةٍ أخرى. وذلك كلّه ما فتئ يعطِّل تطوُّر البحث لدى دارسي الأدب وغير الأدب في آن[1].

وبالرُّغم من هذا، فقد كان في تلك الكشوف الأثريَّة حافزٌ إضافيٌّ لديَّ، بما عزَّزت به مشروعيَّة هذا المشروع القرائيّ من مدخلٍ جديدٍ، يَقترح مفاتيحَ جديدةً أو يضيء مفاتيحَ أخرى.

---

(١) أ فيكون من مؤكِّدات هذه التهمة، ذلك الصمت الذي واجه به الأستاذ (الأنصاري) ما وُجِّه إليه من أسئلة الباحث لإجراء هذا البحث، (تُنظر الرسالة في ملاحق الدراسة)، على الرغم من التقدُّم إليه بها مرَّتين عبر الناسوخ، كانت أولاهما بتأريخ ٢٥/ ٧/ ١٤١٨هـ، وذلك بناءً على اقتراحه هو؟!

وإزاء هدفٍ واسعٍ كهذا، كان لا بُدَّ من اصطفاء عيِّنة شِعريَّة محدَّدة. ولحُسن الحظّ كانت طبيعة الشِّعر الجاهليّ الشفاهيَّة الجماعيَّة- حسبما أسّس المعرفة بها (مليمان باري وألبرت لورد)[1]- تستجيب لهذا المطلب المنهاجيّ؛ فدارس الشِّعر الجاهليّ يُدرِك أن ذلك الشِّعر يوشك أن يكون كلّه قصيدةً واحدةً، تذوب فيه فرادة الشاعر غالبًا في لسان العرب الجماعيّ. على أن الباحث قد سعَى إلى أن يقرأ نماذج متباينة من ذلك الشِّعر، من حيث التاريخ الشِّعريّ، ومن حيث جغرافيا شِبه الجزيرة العربيَّة، ثم من حيث الطبقة الاجتماعيَّة التي ينتمي الشاعر إليها. كيما تتحقَّق نموذجيَّةٌ تُتيح اتخاذها دليلًا على الشِّعر الجاهليّ، وتبعث على الاطمئنان إلى أن مستخرجاتها النظريَّة ستكون صالحةً لإضاءة قصائد تعاصرها. فكان أن استُقرئتْ المعلَّقات، ثم استُقرئتْ دواوين الشعراء الجاهليِّين البارزين، كـ(امرئ القيس، وعلقمة، والحارث بن حِلِّزَة، وطَرَفَة بن العبد، وعنترة بن شدّاد، والنابغة الذُّبياني، والأعشى، وزُهير بن أبي سُلمى، ولَبيد بن ربيعة). وكانت تلك وجهة البحث في بدايته: أن يُفْرِد كلّ شاعرٍ بدراسة، حتى تَكَشَّفَتْ خطواتُه عن بنيةٍ شِعريَّة واحدة، تتردَّد تنويعاتها عند مختلف الشعراء، ممَّا حدا بالباحث إلى تحويل مساره، بحيث يَنْصَبُّ على نصٍّ نموذجيٍّ واحدٍ، يتعمَّق قراءته، ويُطِلُّ منه على النصوص الأخرى؛ بما

(١) يُنظر مثلًا: LORD, Albert, **The Singer of Tales**؛ مونرو، جيمز، **النَّظْم الشَّفويّ في الشِّعر الجاهليّ**.

جدير بالاستدراك هنا أن شِفاهيَّة الشِّعر الجاهلي مختلفة عن تلك الشِّفاهيَّة البدائيَّة الجماعيَّة، التي بنَى عليها (مونرو) نظريته في الشِّعر الجاهلي، استنادًا إلى نظرية (مليمان باري)، التي لخَّصها تلميذه (ألبرت لورد)، حول النظم في الملاحم اليوغسلافيَّة، وإنما شِفاهيَّة الشِّعر الجاهليّ (شِفاهيَّةٌ غنائيَّة)، يَحكمها الوزن، وتَـحكمها القافية، ومقتضى الحال. من نحو ما هو معروف في الشِّعر العاميّ اليوم.

ينسجم مع هدفه في اجتناب تَعَدُّد الصِّيَغ النظريَّة بتَعَدُّد القراءات، ما دامت المادَّة المقروءة نفسها محكومةً بظواهر التكرار والتشابه.

ولَمَّا كانت «قِفا نَـبْكِ»- معلَّقة امرئ القيس- تمثِّل فاتحة الشِّعر الجاهليّ التاريخيَّة، وفاتحته الفنيَّة، وخاسفة عين الشِّعر للشعراء، ومؤسِّسة أبجديَّات القصيدة العربيَّة التي اتَّبعها الناس[1]، ثم لمـَّا برهنت الدراسة على صدق هذه المكانة التاريخيَّة والفنِّـيَّة، بما تَـبَـيَّـنَـتْه من توفُّرها على بنية مفتاحيَّة أَسَّست تقاليد القصيدة الجاهليَّة، التي استمرَّت تنسج على منوال المعلَّقة الأُمّ وتحذو حذوها، أو تُنَوِّع على غِرارها- بل ظلَّت تنظر إليها حتى وهي تحاول الخروج عليها، بوصفها مَدْرَسَةً شَكَّلتْ القصيدة الجاهليَّة وطبعتْها بطابعها- لذلك كلّه فقد ارتُضيت «قِفا نَبْكِ» قُطبًا محوريًّا تقوم عليه هذه القراءة.

ولِـما لهذه القصيدة من مرويَّات مختلفة، فقد اعتُمدت مرويَّة (الأصمعيّ)- المختارة في «أشعار الشعراء الستَّة الجاهليِّين»، (للعلَّامة يوسف بن سليمان بن عيسى، المعروف بالأعلم الشَّنْتَمَرِي، -٤٧٦هـ)- نصًّا للقراءة، بحسبانها أوثق المرويَّات وأشهرها.

وسيَعْبُر هذا العمل حقلَين متداخلَين في قراءته: الأوَّل استقرائيّ يعمل في استنطاق النموذج وتحليله، موازَنًا بسياقه النوعيّ والبيئيّ. والآخر تنظيريّ يطمح إلى استخلاص جهازٍ مقترحٍ لمقاربة القصيدة الجاهليَّة، بصفة عامَّة.

(١) يُنظر: ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٢٧- ٠٠٠.

وجدير بالإشارة هنا أن هذه القراءة لا تزعم لنفسها استيفاء ما تطمح إليه من وعيٍ علميٍّ بالشِّعر الجاهليّ في هذه المرحلة، وإنَّما هي ترمي إلى محاولة ذلك، بتأسيس مدخلٍ قرائيٍّ جديدٍ في ضوء المكتشفات الأثريَّة والميثولوجيَّة.

بقيت الإشارة إلى أن الكتاب فائز بنتيجة التحكيم العلميّ من قِبَل المجلس العلميّ، في جامعة الملك سعود، بالرياض. وقد وافقت إدارة الجامعة على قرار المجلس العلميّ بموجب شرحها على خطاب المجلس، (ذي الرقم ٢٢٠٣٠٠٣٥٠٥، بتأريخ ٢٦/ ١١/ ١٤٢٢هـ). وهذه هي الطبعة الثانية للكتاب، بعد طبعته الأولى التي صدرت في (جمادى الآخرة ١٤٢٢هـ= أغسطس ٢٠٠١م)، عن (نادي جُدَّة الأدبي الثقافي). ولنا في الطبعة الراهنة فَضْلُ زيادات وتنقيحات.



أوَّلاً: القــراءة

أ- عتبات القراءة / تعليقات أوَّليَّة على النصّ

(القصيدة في مجملها تبدو صورةً واحدةً تعبِّر عن موقف الشاعر ورؤيته لجدليَّة الفَناء والحياة).

الوحدات (حسب رواية الأصمعي):

١ – الطَّلَل: ١ – ٦= ٦

٢ – المرأة: ٧– ٤٣= ٣٧

٣– اللَّيل: ٤٤– ٤٨= ٥

٤ – الفَرَس: ٤٩– ٦٦= ١٨

٥ – البرق والسحاب: ٦٧– ٧٧= ١١

جدليَّة الموت والحياة

قراءة أوّليَّة للوحدات:

١ – أ. بُعْد رمزيّ (Mythopoetic).

ب. الصُّورة تمزج الواقع الحسيّ بمعادلاته العاطفيَّة.

ج. [الطَّلَل = الفَناء].

٢- أ. رمزيّ: (المرأة/ الخِصب):

- تَعَدُّد الحَبيبات [الحُبّ والخِصب والجَمال].
- العَذارَى وعَقْر المطيَّة (= أُضحية؟).
- نظائر المرأة الرمزيَّة: البَيضة (والصيانة التقديسيَّة): ٢٢، ٣٢؛ لأنها ظَبْيَة؛ ولهذا فإنها تَتَضَوَّعُ مِسْكًا وتُضْحِيْ فَتِيْتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِها: ٤٠، ثُمّ الماء: ٣٢، الظَّبْيَة الأُمّ: ٣٣، الرِّئْم: ٣٤، النَّخْلة: ٣٥، أُنْبُوْب (السَّقِيّ = النَّخْل): ٣٧، ظَبْي: ٣٨، (تُضيء الظلام: ٣٩، منارة راهب: ٣٩) ← الذُّروة/ النهاية.

ب. (التركيب): أسلوب السَّرْد والحوار.

٣- أ. صورة ذهنيَّة: (اللَّيل).

ب. وماذا يعني اختيار التعبير باللَّيل هنا؟ أليس هو المقابل لـ«يوم»: ٩- ١٠، ١٢، ١٧ / للشمس/ للحياة/ للمرأة/ ثُمّ للفَرَس؟

ج. (اللَّيل = قسوة الحياة): تجربة الشاعر.

٤- أ. صورة بلاغيَّة ذهنيَّة (أُسطوريَّة)= [الحياة/ الانبعاث].

ب. لاحظ في هذا السياق عذارَى الدُّوار وتشبيه النعاج بهن. ثُمّ يقابل الشاعرُ ذلك بتشبيه العَذارَى بالنعاج؛ لاتِّحاد الدِّلالة.

ج . أوصاف الفَرَس:

- (مُنْجَرِد)،
- قيد الأوابد،
- (هيكل)،
- (مِكَرّ مِفَرّ .. كجُلْمُود)،
- كُمَيْت،
- (يَزِلُّ اللِّبْد عنه)،
- مِسَحّ،
- جَيَّاش،
- يطير الغلام... (قويٌّ/ عنيف)،
- دَرِيْر،
- (له أيطلا ظَبْيٍ... (أسطوريّ الخِلقة))،
- كتفاه أملسان،
- لا يتعب،
- (متى ما تَرَقَّ العينُ فيه تَسَفَّل)،
- دماء الهاديات.. حِنَّاء بشيب،
- ذنَبه ضافٍ.

= حيوانٌ أسطوريٌّ أكثر منه واقعيّ، يركِّز فيه على: (الخِصب والحركة)، سِرّ الأُمومة والحياة والولادة

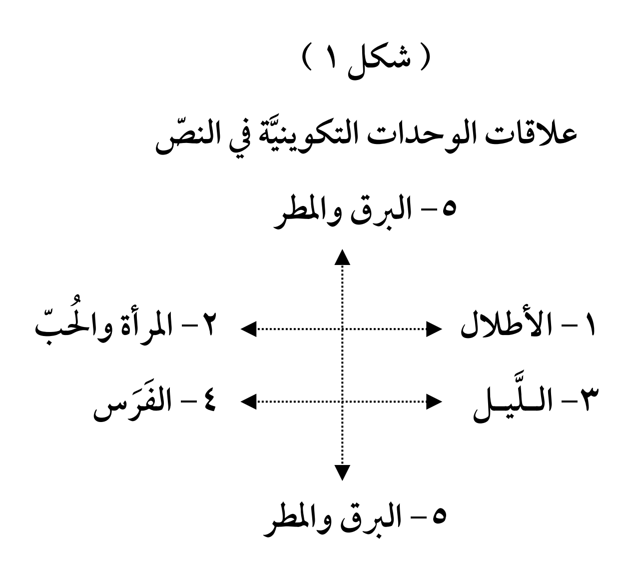
٥- أ. (الشمس/ ذات الأَثَر): وَصْف آثارها في وَصْف آثار المطر: ٦٧- إلخ.

ب. الصُّوَر البلاغيَّة يخالطها الرمز= [الحياة / الموت]،

ج. يصل هنا إلى الذُّروة/ النهاية، مثلما وَصَلَ إلى ذلك في وَصْف المرأة؛ أي إلى كشف العلائق الرمزيَّة للصُّوَر.

(شكل ١)

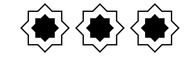
علاقات الوحدات التكوينيَّة في النصّ



(الوحدة الكلِّية: جدليَّة الحياة والفَناء، أو تعاقب الأطوار في تاريخ الوجود:
عدم ← وجود ← حياة ← صراع ← فَناء ← عدم ← وجود... إلخ.)

الأَثَر الإجماليّ: أَزَلِيَّة الصراع بين بواعث الحياة ودواعي الفَناء، فلا حياة بلا هذا الصراع. ويشخِّص امرؤ القيس هذه المعاني برؤيته الخاصَّة، ذات الصِّلَة بعصره والفكر

السائد فيه. والقصيدة نموذجٌ لنَمَط التصوير الجاهليّ وما يستند إليه من خلفيَّات أسطوريَّة في التعبير، ينبغي أن تكون هي المنظار الذي يُوصِل إلى كشف المنطقيَّة الرمزيَّة التي تَحْكُم تكوُّن الصُّوَر وتسلسلها.



ب- الدخول إلى القراءة

تُسجِّل الفقرات الآنفة (عتبات القراءة) لحظات تَلَقِّي النصّ الأُولى من قِبَل الدارس، بمدوَّناتها من الملحوظات والانطباعات. أُوْثِرَ إثباتها كما خَطَرَتْ؛ للاعتقاد أن عمليَّة التَّلَقِّي لا تقلّ أهميَّةً في تسجيلها عن أهميَّة تسجيل مخاض الإبداع. إذ ليست القراءة الأدبيَّة سوى إبداعٍ على إبداعٍ، وكتابةٍ على كتابةٍ، مع توخِّي المنهاج العلميّ، حَذَرَ الوقوع في إسقاطٍ أو تعسُّفٍ في التقوُّل المسرف على النصّ.

إن أوَّل ملحوظةٍ على النصّ هي بنيته التكوينيَّة؛ حيث يتكوَّن من خمسة موضوعات: الأطلال، والمرأة، واللَّيل، والفَرَس، والبرق والسحاب. ويُلحظ أن في عدد الأبيات التي تخصُّ كُلَّ موضوعٍ من تلك الموضوعات نِسَبًا تكشف مدى اهتمام الشاعر وتركيزه:

١- الأطلال: ٦ أبيات

٢- المرأة: ٣٧ بيتًا

٣- اللَّيل: ٥ أبيات

٤- الفَرَس: ١٨ بيتًا

٥- البرق والسحاب: ١١ بيتًا

فماذا يعني هذا؟

لو لُوحظت العلاقة بين هذه النِّسَب، في حدِّ ذاتها، لانكشف رابطٌ بين الأطلال واللَّيل من جهةٍ، وبين الفَرَس والمرأة من جهةٍ أخرى. ويمكن أَوَّليًّا أن يُستنتج من عدد الأبيات أن الشاعر أميل إلى التفاؤل منه إلى التشاؤم؛ بتركيزه على العناصر الدالَّة على الخِصب والنماء والحياة وما إليها من المعاني (في المرأة والفَرَس). ويمكن ربط وحدات القصيدة التكوينيَّة تلك وفق (الشكل ١)، سابقًا، الذي يشير إلى تنامي دلالات تعبيريَّة، على نحوٍ منطقيٍّ واعٍ (فنِّـيًّا)، لا اعتباطيّ. ولكن ما موقع هذه البنية التكوينيَّة من سياق الشِّعر الجاهليّ؟

إن القصيدة تنتمي إلى فئةٍ من الشِّعر الجاهليّ، مُيِّزت باسم «المعلَّقات». هذا المصطلح الذي اختُلِف في معناه، من قائلٍ إن تلك القصائد كانت تُعلَّق على الكعبة- ومن هناك تُحتمل قداستها لدى العرب، لا منزلتها الفنيَّة فقط- وذاهبٍ إلى أن المصطلح له علاقة بمكانة تلك القصائد من نفوس العرب، لا أكثر[1]. وذلك كلُّه يَحمل دِلالةً واحدةً، أجمعَ عليها القدماء، وهي عِظَم تلك الفئة من الشِّعر الجاهليّ، وامتيازها على ما سواها. فالموازنة، إذن، لا بُدَّ أن تنعقد أوَّلًا مع تلك الفئة من شِعر الجاهليِّين.

إن مكوِّنات المعلَّقات العَشر- أَخْذًا بالآراء المختلفة للرُّواة (المفضَّل الضَّبِّي، وحمَّاد الراوية، والتبريزي) في عِدَّتها- تتـتابع هكذا:

---

(١) يُنظر: الأسد، **مصادر الشِّعر الجاهليّ**، ١٦٩- ١٧٢؛ ضَيْف، **العصر الجاهليّ**، ١٤٠- ١٤١؛ البهبيتي، **المعلَّقة العربيَّة الأُولى**، ١: ٢٩- ٣٠.

١ - (امرؤ القيس): الأطلال- المرأة- اللَّيل- الفَرَس- البرق والسحاب.

٢ - (طَرَفَة بن العبد): الأطلال- المرأة- الناقة- مَفاخِرُهُ وفلسفته في الحياة.

٣- (الحارث بن حِلِّزَة): رحيل أسماء- نار هند- الناقة- الحوادث والمَفاخر.

٤ - (عَمْرو بن كلثوم): الخمر- الظعن- المرأة- عَمْرو بن هند والفخر عليه.

٥ - (عَبِيْد بن الأبرص): الأطلال- حكمة الفراق- الناقة- الفَرَس.

٦ - (عنترة بن شدّاد): الطَّلَل- عَبْلَة- الناقة- عَبْلَة- المُفاخرة.

٧- (النابغة الذُّبياني): الأطلال- الناقة- مدحٌ واعتذار.

٨- (زُهير بن أبي سُلمى): الأطلال- الظعائن- الإصلاح- الحكمة.

٩- (الأعشى): وداع هُريرة- وَصْفها- المطر- الناقة والقوَّة- تهديد.

١٠ - (لَبيد بن ربيعة): الأطلال- نَوَار- الناقة- نَوَار.

ويَحسن إجراء نوعٍ من التجريد لدِلالة تلك الوحدات الموضوعيَّة في المعلَّقات، أو بلفظٍ آخر التماس البنية العميقة لكلّ مكوِّن من تلك الوحدات، حتى تتسنَّى مناظرتها بما يقابلها؛ لأن أساليب الشعراء قد تختلف بها المعاني ظاهريًّا وإنْ كانت متَّفِقَةً جوهريًّا. ويمكن وضعها على النحو الآتي:

١- الأطلال/ البَيْن (=الفَقْد)، ٢- المرأة/ الظعن (=الأُنثى)، ٣- اللَّيل/ الصحراء (=الهَمّ)، ٤- الناقة/ الفَرَس (=الخَلاص)، ٥- المطر (=الأمل)، ٦- الخمر (=اللَّذَّة)، ٧- غَرَض آخر للقصيدة (يختلف من شاعرٍ إلى آخر).

:=

١- الفَقْد ← ٢- الأُنثى ← ٣- الهَمّ ← ٤- الخَـلاص ← ٥- الأمل ← ٦- اللَّذَّة ← ٧- ...

ويبدو وراء هذه المنظومة النَّمَطِيَّة (الهاجسُ الوجوديُّ): هاجس الأُسرة والمجتمع، هاجس (التوحُّد بالآخر)، هاجس (الأمن).[1]

فكيف انتظمتْ هذه العناصر في معلَّقة كلّ شاعر؟ ذلك ما يبيِّنه الجدول التالي:

---

(١) كانت دراسة المعلَّقات قد أدّت الباحث إلى هذه المحاولة في تجريد بنياتها حسب المنظومة المبيَّنة، وذلك قبل أن يكون قد اطَّلعَ على محاولة (عدنان حيدر) في تصنيفه معلَّقة امرئ القيس إلى ما يسميه (فَقْد- توسُّط- فَقْد- تصفية)، أو على تفاصيل خطّة (فلاديمير بروب) في تعامله مع الحكايات الروسيَّة، الذي أقام حيدر دراسته في ضوئها، (يُنظر نقد منهجه عند: ستِتْكِفِتْش، **القراءات البنيويَّة**، ١٢٠- ٠٠٠).

(جدول ١)

بنية المعلَّقات العشر[١]

امرؤ القيس ـ٥٤٢م			ابن الأبرص ـ٥٥٤م			طَرَفَة ـ٥٦٢م			ابن حلِّزة ـ٥٧٢م			ابن كلثوم ـ٥٨٢م		
ع	م- إ	ج	ع	م- إ	ج	ع	م- إ	ج	ع	م- إ	ج	ع	م- إ	ج
١	١ـ ٦	٦	١	١ـ ٢٧	٢٧	١	١ـ ٣	٣	١	١ـ ٦	٦	٦	١ـ ٩	٩
٢	٧ـ ٤٣	٣٧	٣	٢٨	١	٢	٤ـ ١١	٨	٢	٧ـ ٩	٣	١	١٠ـ ١٢	٣
٣	٤٤ـ ٤٨	٥	٤	٢٩ـ ٣٥	٧	٤	١٢ـ ٤٧	٣٦	٤	١٠ـ ١٥	٦	٢	١٣ـ ٢٢	١٠
٤	٤٩ـ ٦٦	١٨	٤	٣٦ـ ٥٠	١٥	٧	٤٨ـ ١٢٠	٧٣	٧	١٦ـ ٨٦	٧١	٧	٢٣ـ ١١١	٨٩
٥	٦٧ـ ٧٧	١١												

عنترة ـ٦٠٠م			النابغة ـ٦٠٤م			زُهير ـ٦٠٩م			الأعشى ـ٦٢٩م			لَبيد ـ٦٦١م		
ع	م- إ	ج	ع	م- إ	ج	ع	م- إ	ج	ع	م- إ	ج	ع	م- إ	ج
١	١ـ ٨	٨	١	١ـ ٦	٦	١	١ـ ٦	٦	١	١ـ ٢١	٢١	١	١ـ ١١	١١
٢	٩ـ ٢٦	١٨	٤	٧ـ ٢٠	١٤	٢	٧ـ ١٤	٨	٢	٢ـ ٢١	٢٠	٢	١٢ـ ١٩	٨
٤	٢٧ـ ٣٩	١٣	٧	٢٠ـ ٥٠	٣١	٧	١٥ـ ٤٧	٣٣	٥	٢٢ـ ٣٠	٩	٤	٢٠ـ ٥٤	٣٥
٢	٤٠ـ ٦٧	٢٨				٧	٤٨ـ ٦٠	١٣	٤	٣١ـ ٤٤	١٤	٢	٥٥ـ ٨٨	٣٤
٧	٦٨ـ ٨٥	١٨							٧	٤٥ـ ٦٦	٢٢			

(١) اعتمدتُ معلَّقةَ امرئ القيس حسب رواية (الأصمعي)، الواردة في كتاب (الشَّنْتَمَرِي، **أشعار الشعراء الستة الجاهليين**، ١: ٢٩– ٤٠)، أمَّا المعلَّقات الأخرى فحسب رواياتها في دواوين الشعراء بطبعاتها المبيَّـنة في قائمة المصادر، في حين أن معلَّقة (عَمْرو بن كلثوم) برواية (القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، ١: ٣٨٨– ٤١٥). والرموز المستعملة في الجدول لها المعاني الآتية: (ع= الموضوع؛ م- إ= من إلى؛ ج= مجموع الأبيات).

وممَّا يُلحظ هنا في وشائج الوحدات الموضوعيَّة أن:

- معلَّقة النابغة: الوحدتان ١+٢= ١؛ حيث تأتي الوحدة ٢ مندمجة في الوحدة ١. وكذا يمكن القول عن معلَّقة ابن الأبرص.
- معلَّقة ابن كلثوم خَلَتْ من الوحدة ٣، وكذا معلَّقة زُهير!
- يبدو التزامهم بالوحدات الموضوعيَّة ١، ٢، ٤، مجتمعة، عدا: ابن كلثوم، والنابغة، وزُهير.
- قد يُستدلُّ من معلَّقة الأعشى على أن معلَّقة امرئ القيس ناقصةُ الوحدة السابعة، التي تمثِّل غَرَضًا خارجيًّا للقصيدة؛ وكأنها قد جاءت مقدّمة فقط، تمثِّل تجربةَ الشاعر الذاتيَّةَ. أو قد يصحُّ القول إنها كانت تمثِّل جوهرَ شِعريَّة القصيدة الجاهليَّة، ولم يأت مثلها، في التجرُّد عن غَرَضٍ آخر، اللهم إلَّا معلَّقة لَبيد، إنْ احتُسب فخره في النهاية جزءًا من الوحدة ٢، أي خِطاب نَوَار.
- الوحدة ٣ قد تَرِد مُتَضَمَّنَةً في الوحدة ٤ (كما في معلَّقة عنترة).
- الوحدة ٤ هي للعودة إلى الوحدة ٢/ للذهاب إلى الوحدة ٢، كما عند عنترة «هل تُبْلِغَنِّي دارَها...».
- بدأت تقاليد القصيدة العربيَّة في التخلخل بنائيًّا منذ نهايات القرن السادس وبدايات القرن السابع الميلاديَّين.
- اكتمال «قِفا نَبْكِ»، ومنطقيَّة التسلسل في وحداتها.

وخلاصة القول: إن «قِفا نَبْكِ» تمتاز على بقية المعلَّقات بـ:

١- استيفاء خمسٍ من الوحدات المكوِّنة للمعلَّقة: (١- ٥). وإذا كانت معلَّقة (الأعشى) تتكوَّن كذلك من خمس وحدات، فإن الوحدة الخامسة فيها هي وحدة الغَرَض المختلف من شاعرٍ إلى آخر، (رقم ٧)، غَرَض «التهديد ليزيد بن شيبان»، وليست هذه من الوحدات التكوينيَّة النَّمَطِيَّة في بنية القصيدة الجاهليَّة، إضافةً إلى اختلال المكوِّنات الأخرى لديه، وعدم تسلسلها.

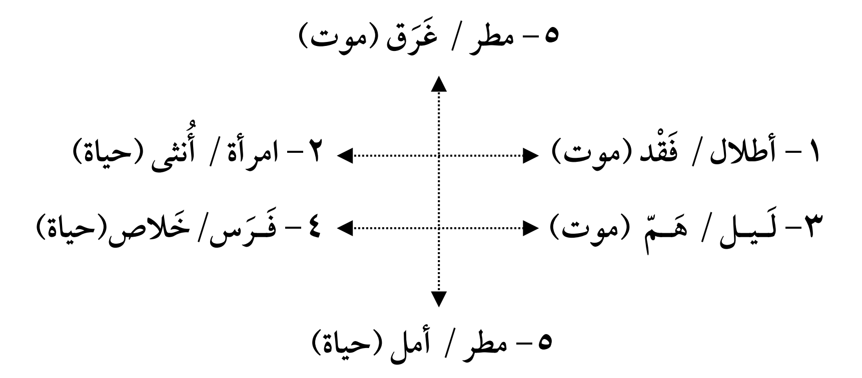
٢- فالخاصيَّة الثانية لـ«قِفا نَبْكِ»: انتظام مكوِّناتها، دون اختلالٍ أو اضطرابٍ في منطق التسلسل الدلاليّ.

وهذا ما يعزِّز نموذجيَّة «قِفا نَبْكِ» في معلَّقات الشِّعر الجاهليّ، ويحمل مؤشِّرًا أَوَّليًّا إلى أن منزلتها التي حظيتْ بها لدى العرب لم تكن عن فراغ؛ وإنَّما لإدراك أنها تتوفَّر على ما لم تتوفَّر عليه النصوص الأخرى.

وهكذا تختزل «قِفا نَبْكِ» الطاقة الإشاريَّة الرمزيَّة للقصيدة الجاهليَّة، التي تعبِّر عن إحساس الإنسان بالزمن ورؤيته للكون والوجود، وحنينه الطوباويّ إلى واقعٍ آخر من الحياة الآمنة، عَبْر هذه المتتالية:

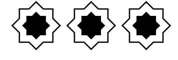
[فقد ← أُنثى ← هَمّ ← خَلاص ← أمل].

التي تتحرَّك في جدليَّة الثنائيَّة الضِّدِّيَّة (الموت- الحياة)، كما مثَّلها (الشكل ١) سابقًا، هكذا:



ممَّا يجلِّي تمامًا وحدة علاقاتها، وينفي عنها تُهمة التفكُّك، أو اعتساف الربط بين أقسامها. ناهيك عن عزوها إلى إلحاق رواةٍ لا يُدركون ما ينبغي أن تكون عليه القصيدة[1]. وكثيرًا ما باتت ذرائعُ- كـ«الوحدة الشعوريَّة» البديلة عن حلقات «الوحدة الموضوعيَّة أو العضويَّة» المفقودة، أو حتى اتِّهام الرواة بالتضييع والتلفيق- مشاجبَ سهلةً لدَى مَن لم يوفَّقوا، أو لم يجتهدوا، للوصول إلى تأويلاتٍ تتساوق وطبيعة الثقافة العربيَّة قبل الإسلام، ووظيفة الشِّعر فيها، وقبل ذلك، مع منطق الخِطاب الشِّعري وطرائقه إلى التعبير.

(وفي ما يلي من تحليلٍ تفسيرٌ تفصيليٌّ لبنيات النصّ هذه، وشبكة علاقاتها الداخليَّة والخارجيَّة مع النصوص الأخرى).



(١) يُنظر مثلًا: أبو ديب، ١٣٢- ١٣٣، مشيرًا إلى: Arberry, **The Seven Odes**.

ج- القراءة التفصيليَّة

١- لوحة الفَقْد:

١- قِفا نَبْكِ مِن ذِكرَى حبيبٍ ومَنْزِلِ   بسِقْطِ اللِّوَى بينَ الدَّخُولِ فحَوْمَلِ

تستوقف القارئَ الكلمةُ الأُولى «قِفا»، التي تنتمي إلى صيغةٍ نَمَطِيَّةٍ في شِعر (امرئ القيس)[١]، مُحْدِثَةً شِعريَّتها الخاصّة، التي لفتت القدماء، حينما ذهبوا إلى أن (امرأ القيس) هو «أوَّل من وَقَفَ واستوقفَ، وبكَى واستبكَى»، وعُرفت القصيدة بـ«قِفا نَبْكِ»؛ وضُرب بشهرتها المَثَل، فقيل: «أشهر مِن «قِفا نَبْكِ».» وكأنهم بذلك يقلِّدون الشاعرَ بهذه الأوَّليَّة لَفتةً فنِّيَّةً، هو نفسه يَدين بجُزء منها إلى تقليدٍ عتيقٍ لسَلَفِه في القصيدة العربيَّة[٢]، حين يقول:

(١) يُنظر: **امرؤ القيس، شرح ديوانه**، ١٤٢ :١، ٢٠٨ :١.

(٢) يُشير (مكّي، **امرؤ القيس أمير شعراء الجاهليّة**، ١٨٩- ٢٠٦) إلى ثلاثة أساتذة لامرئ القيس في الشِّعر، هم: (زهير بن جناب الكلبي المذحجي القضاعي، -٥٦٤م)، و(أبو دُؤاد جارية بن الحَجّاج الإيادي، -؟)، و(عمرو بن قميئة التغلبي، -٥٤٢م)، خادم أبيه أو حاجبه، وصاحب امرئ القيس إلى قيصر. ويُشار كذلك إلى أستاذٍ رابعٍ، هو خاله (المهلهل، عديّ بن ربيعة التغلبي، -٥٢٥م). (يُنظر مثلًا: الزركلي، **الأعلام**، ٢: ١١، ٤: ٢٢٠).

عُوجا على الطَّلَلِ المُحِيْلِ لعلَّنا   نبكي الديارَ كما بكَى ابنُ خذام[1]

إلَّا أن إضافة امرئ القيس الفنـيَّة ليست في «البُـكاء»- الذي يشير في بيته هذا إلى قِدَمه- بل في «الوقوف»[2]. وكأن أولئك الذين قلَّدوه تلك الأوَّليَّة- في سياق إشاراتهم إلى: أنه «سَبَق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العربُ واتَّبَعَتْه فيها الشعراء»، وأنه «سابقُ الشعراء، خَسَفَ لهم عَين الشِّعر»، و«أنه أوَّل مَن فَتَحَ الشِّعر... فتَبِعُوا أَثَرَه»[3]- قد عَنَوا أمرًا أبعدَ مِن محضِ السَّبْق إلى الاستعمال أو الصُّورة؛ أمرًا يتعلَّق بافتراعه شِعريَّةً جديدةً، مِن معالمها وقوفُه واستيقافُه، اللذان يَلمس فيهما وَتَرًا حسَّاسًا في هاجس الزمن من الوجدان الإنسانيّ. إذ يتشخَّص الزمنُ، بكلمة «قِفا»، قد انكسر عند نقطةٍ للمراجعة، أو انقطع أهل الزمن عنه عند نقطةٍ لتأمُّله، في هدأةٍ من ضوضاء قطاره المجنون، تلك اللحظة التي يجمِّد فيها الشاعرُ الساعات، ليقف فيبكي ويُغنِّي... كي يقول كلمته في فُسحةٍ من حركة الزمن العاتي الشرود.

---

(١) **امرؤ القيس**، ١: ٢٠٠.

(٢) وإنْ كان أعراب (كلب)، في ما ينقل عنهم (هشام الكلبيّ)، «إذا سُئلوا بماذا بكَى ابنُ حمام الديار؟ أنشدوا خمسة أبياتٍ متَّصلةٍ من أوَّل: «قِفا نَبْكِ مِن ذِكرَى حبيبٍ ومَنْزِلِ»، ويقولون: إن بقيَّتها لامرئ القيس»، (ابن حزم، **جمهرة أنساب العرب**، ٤٥٦). على أن التكثُّر من الشِّعر كان من سُبل النحل، وقد كان هشام بن محمَّد بن السائب الكلبيّ نفسه، وكذلك أبوه، عُرضةً لتُهَم الوضع المتبادلة بين الرواة. (يُنظر مثلًا: ضَيْف، ١٥٥- ١٥٦، مقارنًا بالبهبيتي، **المدخل**، ٨٨- ٩٠، ٩٤ -٩٦، ١٢٠).

(٣) الجُمَحي، **طبقات الشُّعراء**، ٤٢؛ ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٢٧- ١٢٨.

وتكتسب حساسيَّةُ الوَتَر هاهنا توهُّجها أيضًا من مركزه في مستهلِّ النصّ، في كلمته الأُولى، حيث يمكن للكلمة أن تصبح عَنْوَنَةً على سائر النصّ- حسب (جان كوهن)[1]- وهو ما حَدَث فعلًا، فصار الوقوف حامل هويَّة لمعلَّقة امرئ القيس عند العرب.

والشاعر يكثِّف تأثير ملامسته لهذا الوَتَر الإنسانيّ، حين لا يكتفي بكسر حركة الزمن بالوقوف، بل يأمر به. وهو يأمر به اثنين، قال المفسِّرون هما «الخليلان»- على نهج الشاعر القديم في مخاطبة خليلَيه، كما في أحد أبياته: «خليليَّ مُرَّا بي على أُمِّ جُنْدِب»[2]، أو قول (عَبِيْد بن الأبرص)[3]: «ألا تَقِفَان اليومَ قبلَ تَفَرُّق»- غير أن احتماليَّة الشِّعر تُعَبِّئ هذا المُـثَنَّى بإيحاءات إشكاليَّة، تنفتح بالتأويل على فضاءات النصّ المكانيَّة والزمانيَّة المُشرَعة، كما تنفتح به على جنسَي الحياة: (الذَّكَر والأُنثى)، اللذين سيتبيَّن شأنهما، في ما يلي من هذا التحليل. وإلَّا كان في ذلك الفهم الواقعيّ المحصور للأمر والتثنية هاهنا ما حَمَل (الباقلَّانيّ)[4]- بحقٍّ- على استسخاف دِلالته.

وتلك كلمةٌ، قد وَلَّدت تراثًا ممتدًّا من الوقوف، منذ امرئ القيس إلى العصر الحديث؛ إذ يقف (إبراهيم ناجي)[5] مثلًا، على البحر، مستهِلًّا: «قلتُ للبحرِ إذ (وَقَفْتُ)

(١) يُنظر كتابه: **بنية اللغة الشِّعريّة**، ١٦١.

(٢) امرؤ القيس، ٤٧: ١.

(٣) **ديوان عَبيد بن الأبرص**، ١٠٦: ٨.

(٤) يُنظر: **إعجاز القرآن**، ١٦٠.

(٥) يُنظر: **ديوانه**، ٥٢- ٥٣.

مساءَ...». وما كان لها ذلك محضَ تقليدٍ لفظيٍّ، وإنَّما هي سَطوة الكلمة الشِّعريَّة، بما تكتنزه من طاقةٍ دِلاليَّةٍ، تترك آثارها في ذاكرة الوعي أو اللّا وعي لأجيال من الشعراء.

ثم يأخذ الشاعر في «ذِكرَى حبيبٍ»، حبَّب إليه «مَنْزِلَه». مُنكِّرًا ذلك «الحبيب»؛ ليُطلِق إشاريَّته في أُفُقٍ من الدِّلالة غير محدود. حيث يقف به، ويستوقف، ويبكي عليه، ويستبكي. مازجًا الواقعَ الحِسِّيَّ البَصَريَّ من: آثار الديار، وبقايا العلامات التي تَدُلُّ على أصحابها- مع شعوره أنَّ ذلك لا يُجدي شيئًا- بآثارها في نفسه الجيَّاشة حيال تلك الذِّكرَى، معبِّرًا بهذا كلّه عن العُنصر الأوَّل من هذه الجَدَليَّة، وهو: عُنصر الفَناء والتغيُّر، من خلال صورة الدِّيار منعكسةً في صورة الذات[١].

ويُحيل الشاعر في موقفه هذا إلى خمسة مواطن «سِقْط اللِّوَى- الدَّخُول- حَوْمَل- تُوْضِح- المِقْرَاة»، ينسب إليها مكانيَّة التجربة. ولن يَعني شيئًا- شِعريًّا- ما يقوله الجغرافيُّون عن تحديد هذه المواطن. أولئك الجغرافيُّون الذين انطلقوا- كما انطلق سواهم عن فهمٍ قاصرٍ لمقولة: «الشِّعر ديوان العَرَب»- ليبحثوا في الشِّعر عن تحديد المواضع،

---

(١) تجدر الإشارة، في موضوع المقدّمة الطَّلَليَّة، إلى الدراسة القيِّمة التي كتبها (ستِتْكِفِتْش، جاروسلاف Stetkevych, Jaroslav)، بعنوان « **TOWARD AN ARABIC ELEGIAC LEXICON**: The Seven Words Of The Nasib». وقد أجرى فيها بحثًا تاريخيًّا لغويًّا، مقارِنًا سبع مفردات نَمَطيَّة، هي: (طَلَل، دار، رَبْع، نُؤْي، دِمنة، أثافي، سؤال). ومع انحصار هذا البحث في (مقدّمة القصيدة الجاهليَّة)، فإن المؤلِّف قد أغرق في تحليل العلاقات اللغويَّة لمفرداته السبع ومقارنتها، إغراقًا هو إلى فقه اللغة أقربُ منه إلى دَرْس دلالات الشِّعر. على أن تلك المفردات التي ركَّز عليها- وبالرغم من نَمَطيَّتها في الشِّعر الجاهلي- ليست بمطَّردة لدى الشُّعراء؛ فها هو ذا امرؤ القيس في مقدّمة معلَّقته لا يستخدم أيّ واحدةٍ منها، وحين يقف على الدار تراه يستبدل بكلمة «دار» كلمةَ «منزل».

فتاهوا جغرافيًّا وشِعريًّا معًا؛ إذ اضطربتْ بين أعينهم المواضع حين اتَّخذوا الشِّعر وثيقةً جغرافيَّةً عليها، كما اضطربتْ بين أيديهم القصائد- روايةً وشَكًّا- حين اتَّخذوا الجغرافيا وثيقةً يحاكمون الشِّعر إليها، ناسين أو متناسين أن الشعراء ﴿**فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ**﴾. ذلك لأن كلَّ المادة اللغويَّة التي يستعملها الشاعر- من أسماء أماكن أو أشخاص- تستحيل لديه إلى مادَّةٍ فنِّـيَّةٍ إيحائيَّةٍ، لها لغتها الخاصَّة، ودلالاتها المحايِثة لتجربة الشاعر التصويريَّة، ومِن ثَمَّ فإن أيّ محاولةٍ لاتِّخاذ الشِّعر وثيقةً جغرافيَّةً أو تاريخيَّةً أو سيريَّةً، محاولةٌ تُفسد الشِّعر والجغرافيا والتاريخ والسِّيرة في آن؛ لأنها تقوم على افتراضٍ لا محلَّ له مِن طبيعة الشِّعر؛ مِن حيث هو ضربٌ من الإيحاء والتخييل والتصوير؛ يقول ما لا واقعَ فعليًّا له بالضرورة. لأجل هذا فإن مِن حقِّ القارئ أن يجد في هذه الأسماء الخمسة حُمولاتٍ أُخَر عن مادَّتها اللغويَّة: (سقط- لوى- دخل- حمل- وضح- قرا). فما الذي يكمن وراء هذه المفردات اللغويَّة، حتى يُعَبِّر من خلالها الشاعر عن تجربة (الفَقْد) الحزينة التي يقف عليها؟:

(س ق ط): «السِّقْط» مُشْتَقٌّ من «السُّقُوط»، وقيل في معناه الحَرْفِيّ: «منقطع الرمل». لكن ما يَهُمّ هنا هو جذر المعنى، الدائرة دلالاتُه على «سُقُوطٍ» مادِّيٍّ أو معنويّ.

(ل و ى): تحمل مفردة «اللِّوَى» معنى «منعرج الرمل»، وقال (الأصمعيّ): منقطعه. غير أن الكلمة- على افتراض القَصْر «اللِّوا»- موحيةٌ بـ«لِواء»: لِواء الأمير وعَلَمه ورايته. وعندها تحمل عبارة «سِقْط اللِّوا» إشارةً إلى: سُقُوط رايةٍ، لا سُقُوط رملة.

(د خ ل): لهذه المادَّة علاقة في معانيها بدَخِيْل المرء، الذي يُداخله في أموره كلّها، فهو له دَخِيْلٌ ودُخْلُلٌ، أي بِطانة؛ قال (امرؤ القيس)، عن اغتيال أبيه:

ضَيَّعَهُ الدُّخْلُلُوْنَ إذ غَدَرُوا.

والدَّخَل: الخديعة والمَكْر، وقوله تعالى: ﴿**وَلاَ تَتَّخِذُواْ أَيْمَانَكُمْ دَخَلًا بَيْنَكُمْ**﴾، قيل معناه: لا تَغْدِروا، تَتَّخِذون أيمانكم غِشًّا وغِلاًّ. والمُدْخَل: الدَّعِيُّ. والدَّخِيْلُ: الغريب بين القوم.

(ح م ل): في الحديث: «مَن حَمَل علينا السِّلاحَ فليس منَّا»[1]. وحَمْلُ الأمانة، يأتي بمعنى: خيانتها. الحَمِيْل: الدَّعِيُّ والغريب. ومن معاني «حَوْمَل»: السَّيل الصافي، ومِن كلِّ شيءٍ أَوَّلُه، والسحاب الأسود، مِن كثرة مائه، واسم امرأةٍ يُضرب بكَلبتها المَثَل، يقال: أجوع مِن كلبةِ حَوْمَل، كانت تُجيعها بالنهار وهي تحرسها باللَّيل، حتى أَكَلَتْ ذَنَبَها جوعًا.

(و ض ح): لهذه المادَّة علاقة بالوُضوح والبياض، والضِّياء، والغُرَّة، والنصاعة، «وقد وَضَحَ الشيءُ، يَضِحُ وُضُوْحًا، وضِحَةً، وضَحَةً، واتَّضَحَ: أي بانَ، وهو واضحٌ، ووَضَّاح. وأَوْضَحَ، وتَوَضَّحَ: ظَهَر؛ قال (أبو ذؤيب):

وأَغْبَرَ لا يَجْتازُه مُتَوَضِّحُ الرِّ [م] جالِ، كفَرْقِ العامِرِيِّ يَلُوحُ

---

(١) البخاري، **صحيح البخاري**، باب الفِتَن، الحديثان ٦٦٥٩- ٦٦٦٠، ج٦: ص٢٥٩١- ٢٥٩٢.

أراد بالمتوضِّح من الرِّجال: الذي يُظهر نفسه في الطريق ولا يدخل في الخَمَر... ورَجُلٌ وَضَّاحٌ: حَسَنُ الوجه أبيض بسَّام... ورَجُلٌ واضح الحَسَبِ ووَضَّاحُه: ظاهره نَقِيُّه مُبَيَّضُّه، على المَثَل». و(تُوْضِح) موضعٌ ذَكَره (لَبيد)[١] أيضًا، في سياق تصوير جَمال النِّسوة الظاعنات.

(ق ر ا): مرتبطة مادَّتها بسعة الحال، وتقديم الطعام، والمِقْرَاة: جفنة يُقْرَى فيها الضيف.[٢]

... ...

فماذا يُستنتج بعد هذا من إيحاءات «سقط اللوى بين الدخول فحومل، فتوضح فالمقراة لم يَعْفُ رسمها»؟!

لقد تتراءى الدِّلالة بهذا صَوْبَ مضمَرٍ دِلاليٍّ- يُمَوِّهه ظاهرُ الوقوف والبكاء من ذِكْرَى «حبيبٍ»، (ويُلحظ هنا التنكير والتذكير)، «ومنزلٍ»، كما فُهِم على مَرِّ القراءات- بحيث تُحيل القصيدة إلى نصٍّ سياسيٍّ، يبدو متعلِّقًا تحديدًا بموقف امرئ القيس بعد مقتل أبيه في (بني أَسَد). أو رُبما كان وقوفه على سقوط لواء مملكته الأُولى في كِنْدَة القديمة بـ(قرية/ الفاو)؛ ذلك أن مملكة كِنْدَة تُقَدَّر نهايتُها بـ(القرن الخامس الميلادي)[٣]. وقد

(١) يُنظر: **شرح ديوان لَبيد**، ٣٠٠: ١٤.

(٢) يُنظر: ابن منظور، **لسان العرب**؛ الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، (سقط)، (لوي)، (دخل)، (حمل)، (وضح)، (قرا).

(٣) يُنظر: الأنصاري، **قرية الفاو**، ٣١.

نشأت على آثارها مملكةُ كِنْدَة الثانية، وحَكَمَت قبائلَ مَعَدٍّ في (أواخر القرن الخامس الميلادي)، حتى انتفضت على أمرائها القبائلُ في (القرن السادس الميلادي)[1]. وهي الحِقبة من الانهيارات التي عاصرها (امرؤ القيس)، (المتوفَّى ٥٤٢م) تقريبًا. أو لعلَّه على التاريخَين كليهما كان يبكي.

فإذا هناك إيماءةٌ إلى لواء إمارةٍ يسقط في مؤامرةٍ غادرةٍ، بين دَعِيٍّ غادرٍ (دخول وحاملِ سلاحٍ خائنٍ، شَرِسٍ ككلبة (حَوْمَل)، مُدَمِّرٍ كالسحاب الأسود، أو كالسَّيل الذي صَوَّرَ الشاعرُ خرابَه للدِّيار في نهاية المعلَّقة. بَيْدَ أن نصاعةَ الحقّ- كما يقول في البيت الثاني- وماجِدَ الذِّكْرَى البيضاء، المضيئة، كرايةٍ مشرقةٍ (تُوْضِح)، والسِّيرةَ الكريمةَ المعطاءةَ (المِقْراة)، لا تَسْقُط، ولا تُعَفِّي رسمَها الرِّياحُ والأحداثُ، «مِن جَنوبٍ وشَمأل». و«للجَنوب والشَّمال» هاهنا دِلالةٌ على تَعَدُّد رياح الغَزْو الجنوبيَّة، مِن قِبَل (شعر أوتر- ملك سبأ، ثم ملك سبأ وذي ريدان)، كما تشير إلى ذلك كتبُ التاريخ، أو كتاباتُ الفاو والنقوشُ اليَمَنيَّة، كتلك المحفورة على نُصبٍ من «محرم بِلقيس (مأرب)»- يعود إلى عصر ملوك سبأ وذي ريدان (المرحلة التُّبَّعِيَّة الهمدانيَّة)- حيث تشير إلى حملةٍ حربيَّةٍ شُنَّت على قرية (ذات كاهل)، حاضرةِ كِنْدَة في وادي الدواسر، ضِدَّ مَلِكها (ربيعة ذي آل ثور)، الموصوف بأنه مَلِك كِنْدَة وقحطان. وهو ما عَمِل بالتعاقب على تقويض مملكة كِنْدَة في

(١) يُنظر: بافقيه وآخرون، **مختارات من النقوش اليمنيّة القديمة**، ٦٠.

الجَنوب[1]، كما عَمِلت فيها بعد رياحُ الغَزْو الشَّماليَّة، مِن قِبَل (المنذِر الثالث) والقبائل المنتفضة، على تقويض سلطان كِنْدَة في الشَّمال[2].

لكن المفارقة أن يكون فِعل تلك الرياح «نَسْجًا»، لا «نَهْجًا» أو إبلاءً؛ في حركةٍ فنيَّةٍ يحاول الشاعرُ من خلالها التعبيرَ عن ابتعاث حياةٍ من أنقاض الموت؛ حيث يبدأ نسيجُ القصيدة من حيث يبدأ نسيجُ الرياح، حسب الملحوظة الضمنيَّة الشفيفة لـ(سوزان ستِتْكِفِتْش)[3]. مِن ثَمَّ لا يعود للرياح إلَّا فِعْلها الواهي، كنسج العنكبوت، بما يرمز إليه من دُثورٍ وقِدَمٍ، وما هو عليه من وَهْيٍ، لا يقوَى على طمس الأثر الذي سينهض يومًا من جديد. وهذا كلّه يُفضي إلى أن امرأ القيس يقف على أطلال دولة، لا على أطلال منزلٍ لحبيبٍ بائن، ويُبَكِّي على مُلْكٍ وملوكٍ ذاهبين، كما جاء في أبياته الأخرى:

ألا يا عَيْنُ بَكِّيْ لي شَـنِيْنا	**وبَكِّيْ لي المُلُوْكَ الذاهبينا**
مُلُوْكًا مِن بَنِيْ حُجْرِ بنِ عَمْرٍو	**يُسـاقُونَ العَشِيَّةَ يُقْتَلُونـا[4]**

وإن في هذا لمثار تساؤلٍ عمَّا وراء أسماء الأماكن في القصيدة الجاهلية؟ فإذا كان التكثُّر منها يُقابِل التكثُّر من أسماء الحبيبات- يرمي الشاعرُ منه إلى الخلوص إلى مقولةٍ

(١) يُنظر: الأنصاري، م.ن، ١٦؛ بافقيه وآخرون، ٤٧- ٤٨، ٢٢٠، ٢٢٥.

(٢) يُنظر مثلًا: بافقيه وآخرون، ٦٠.

(٣) يُنظر: **القراءات البنيويّة**، ١١٦.

(٤) امرؤ القيس، ٢١٥.

واحدةٍ: «إن العالم كلّه خاضعٌ لناموس التغيُّر»- فإن الزعم بشِعريَّة المواضع-- في الوقت الذي لا ينفي دِلالة المكان عن تلك الألفاظ-- يرى وراء البحث في شِعريَّة الجغرافيا ما هو أجدى من الانشغال بالجغرافيا الواقعيَّة عينِها[1]؛ يقينًا بأنه يكمن وراء اختيار الشاعر للأسماء ما هو أعمق من ظاهر معناها، إنْ لم يكن في وعي الشاعر فهو بلا ريب في وعي النصّ. وإلَّا كيف يَتَّفق (لابن حِلِّزَة)[2]، مثلًا- لولا تلك المقصديَّة الفنيَّة- أن يقول، عن بَيْنِ (أسماء) وسؤاله عن اللقاء:

فالمُحيَّاةُ، فالصِّفاحُ، فأعنا [م] قُ فِتاقٍ، فعاذبٌ، فالوَفاءُ

أَ وليست هذه الأسماء تومئ- على نحو لافت- إلى: (التحيَّة، فالمصافحة، فالعِناق، فعاذب الوَصل، فالوفاء)؛ تلك الخِلال التي كان يسأل الشاعرُ عنها (أسماء)؟!

أمَّا لو انكفأ النظر إلى دِلالة الأماكن في معلَّقة امرئ القيس على الجغرافيا، فسيُقال: إنّ (الدَّخُوْل) في عالية نجدٍ الجَنوبيّة: هِضابٌ حُمْرٌ عاليةٌ، في مكانٍ يُسمَّى (الهَضْب)، ولا يزال يُسمَّى (هَضْب دَخُوْل)، كما يُسمَّى (الهَضْب الأحمر)، أو (هَضْب الدواسر)، أو (هَضْب آل زايد)، ويَبْعُد الدَّخُوْل عن (عفيف) جَنوبًا (٢٠٠ كيلٍ)[3]. وإنَّ (حَوْمَل)

---

(١) وهو ما يَلمحه بعضُ القدماء، على نحوٍ ما، ولاسيما باضطراب العلاقة بين أسماء الشِّعر وأسماء الجغرافيا، يُنظر مثلًا خَبَر (ابن المناذر) في هذا السياق: (الأصفهاني، **الأغاني**، ١٨: ١١٤- ١١٥).

(٢) **ديوان الحارث بن حِلِّزَة**، ٢٠: ٤.

(٣) يُنظر: ابن جنيدل، **عالية نجد**، ٢: ٥١٣.

جَبَلٌ، (أو جَبَلان)، غرب الدَّخُوْل، ما زال باسمه. أمَّا (سِقْط اللِّوَى)، فسِنَافٌ كان يُسمَّى في الجاهليَّة «شَرَاف»، وهو معروف اليوم باسم: «مشرف»، كثيبٌ من الأبارق والرِّمال، طَرَفُه الغربيّ قريب (الحَوْمَل) وطَرَفُه الشرقيّ قريب (الدَّخُوْل)[1]. وتُوْضِح: من قُرى (قَرْقَرَى)- حسب (الحمويّ)[2]- التي يَذكر فيها (حِصنًا لكِنْدَة)، وقَرْقَرَى تُعرف اليوم بالبطين، يحدِّدها (ابن خميس)[3] حول (المزاحميَّة)، التي هي إحدى بلداتها. إلَّا أن الشاعر قد قَرَنَ تُوْضِح بالمِقراة، التي يُستنتج من كلام الجغرافيِّين أنها بين الدوادمي وعفيف[4]. ومن أهل المنطقة من يذهب إلى أن (تُوْضِح)، المعنيَّة في معلَّقة (امرئ القيس)، قريبة من موقع حَوْمَل والدَّخُوْل، وهي جبالٌ بِيْضٌ تُسَمَّى اليوم بـ(الوُضْح). أمَّا (المِقراة)، فهي مشتقَّة من مَقَرِّ الماء، أرضٌ منخفضةٌ بين تلك الجبال يستقرّ فيها الماء. وسيذكر (امرؤ القيس)، بعد تلك المواضع الخمسة في مطلع معلَّقته، ذكرياته بـ(مأسَل)، وهناك (مأسل الجِمح)، شَمالي (عِرض شَمَام)، وهو باسمه القديم إلى الآن، وفيه كتابات ونقوش سبئيَّة، تعود إلى القرن الخامس الميلادي، لكن (ابن خميس)[5] يرجِّح أن مأسل (امرئ القيس) هو (ماسل الهضب) (هضب آل زايد)، في عالية نجدٍ الجنوبيَّة؛ فـ«هو موطن امرئ القيس، وحوله (الدَّخُوْل وحَوْمَل ودارة جُلْجُل)، وغيرها من الأمكنة التي

---

(١) يُنظر: ابن بليهد، **صحيح الأخبار**، ١: ١٦.

(٢) يُنظر: **معجم البلدان**، (قرقرى).

(٣) **المجاز بين اليمامة والحجاز**، ٣٩- ٤٠.

(٤) يُنظر: البكري، **معجم ما استعجم**، (الدخول)؛ ابن خميس، ٨٦- ٨٨.

(٥) يُنظر: ٧٨- ٧٩.

ذكرها امرؤ القيس في شِعره». في حين يذكر (ناصر بن سعد الرشيد)[1] أن مأسَل المعنيّ في المعلَّقة: جبلٌ ضخمٌ يقع على بُعد حوالى ثلاثين كيلًا إلى أربعين جنوب (الدوادمي). و(دارة جُلْجُل): يقال لها اليوم: (دار جلاجل)، موقعها في بطن الهَضْب، في جهته الجنوبيَّة

---

(١) والأستاذ الدكتور الرشيد من أبناء تلك المنطقة، ويروي عن أبيه الذي ذَكَرَ أنه وَقَفَ على تلك المواضع. وقد أفاد الباحثُ في تحديد هذه المواضع من الاستعلام الشخصيّ منه، وكذلك أفاد ممَّا ساقه في محاضرةٍ قدَّمها في إحدى حلقات «ندوة النصّ»، في قسم اللغة العربيّة وآدابها، خلال شهر شعبان ١٤٢٠هـ، عن «المواضع الواردة في معلَّقة امرئ القيس»، وذلك بعد أن أُنجزتْ هذه القراءة. وقد اجتهد الرشيد في محاضرته لتقريب الشُّقَّة بين ما يشير إليه الشاعرُ من مواضع وما يعرفه هو من جغرافيا الواقع، لهدفٍ حدَّده، وهو: معرفة أين كان امرؤ القيس يقف حين قال قصيدته؟ إلَّا أنه، وقد أعيَى عليه التوفيق بين المواضع الواردة في صدر المعلَّقة وعجزها، لتباعدها جغرافيًّا، ذهب إلى استنتاج: أن المعلَّقة، قد تكون قصيدتين، تنتهي الأُولى بنهاية (البيت ١٧). ولا بأس هنا أن يخالف الدارسُ أستاذَه، ليزعم أن منهاج التمسُّك بواقعيَّة الإشارات الشِّعريَّة لا تنحصر خطورة نتائجه على إفقار شِعريَّة النصّ، بتحويله إلى محض وثيقةٍ واقعيَّةٍ، بل تتجاوزه إلى تمزيق النصّ إربًا في سبيل التحقيق الجغرافيّ، وإنْ كان النصّ في شُهرة «قِفا نَبْكِ»، وفي مكانتها من الذاكرة العربيَّة. على أن تنائِيَ المواضع الشِّعريَّة ظاهرة شائعة في الشِّعر القديم، طالما حيَّرت البُلدانيِّين، (ويُنظر في هذا مثلًا: الفَيْفي، عبدالله بن أحمد، **شِعر ابن مُقْبِل**، ١: ٢٤٥- ٠٠٠)، ناهيك عن تعدُّد الأماكن باسمٍ واحدٍ، أو تعدُّد الأسماء لمكانٍ واحد، ممَّا سمَّاه (الحموي): «**المشترك وضعًا والمفترق صقعًا**»، وسمَّاه (ابن بليهد): «**ما تقارب سماعه وتباينت أمكنته وبقاعه**». وما هذا إلَّا مؤكِّدٌ على مشروعيَّة قراءتنا هذه في أسماء الأماكن، بما هي- قبل كلّ شيء- مفرداتٌ شِعريَّةٌ، يصرِّفها الشاعر وفق مقتضياته الدِّلاليَّة، من فنيَّة أو رمزيَّة، كحالِ كلِّ ما تَحوَّل عن طبيعة الواقع إلى طبيعة الفن.

الشرقيَّة. وهي دارةٌ عظيمةٌ، تُحيط بها هضبات باقية على هذا الاسم[١]. فهذه الأماكن جميعها متقاربة، ليس بينها إلَّا مراحل قليلة، في محيط حوالى ثمانين كيلًا تقريبًا.

فإذن جغرافيا الشِّعرِ لو اعتُمد عليها- جَدَلًا- تُرشد إلى مواضع قريبة الاتِّصال بمركز مملكة كِنْدَة في قرية الفاو، جغرافيًّا وأَثَـريًّا[٢]. وتقع (قرية كِنْدَة: الفاو) جنوب غرب (السُّلَيِّل)، وتبعد عن (الرِّياض) حوالَى ٧٠٠كم إلى الجنوب الغربيّ، و١٥٠كم إلى الجنوب الشرقيّ من الخَـمَاسِيْن. في المنطقة التي يتداخل فيها وادي الدواسر ويتقاطع مع جبال طُوَيْق، عند فُوَّهَة مجرَى قناةٍ تسمَّى بالفاو[٣].

ومن المعروف أن مملكة كِنْدَة الثانية كانت قد بَرَزَت قُوَّةً سياسيَّةً خلال النِّصف الأوَّل من القرن الخامس الميلادي، وكانت قد امتدَّت بنفوذها شَمالًا عن موقع مركزها المشار إليه، حتى كان حُكْمها الأخير، في عهد (الحارث بن عَمْرو الكِنْدِيّ)- جَدّ امرئ القيس- قد امتدَّ شَمال الجزيرة، ليشمل قبيلتَي بَكْرٍ وتَغْلب، ويصل إلى حدود الامبراطوريَّتين البيزنطيَّة والساسانيَّة، كما تشهد بذلك البعثات السياسيَّة من قِبَل الامبراطور البيزنطيّ إلى الحارث الكِنْدِيّ، وكان أوَّلها في عام ٥٠٢م، خلال حكم

---

(١) يُنظر: ابن بليهد، ١: ٢٠.

(٢) ويُقارَن: (الأنصاري، **أضواء جديدة على دولة كِنْدَة**، ٣- ٥)، في ربطه الأماكن في «قِفا نَـبْكِ» بالأماكن التي كان يرتادها امرؤ القيس في نطاق دولة كِنْدَة، متَّكِئًا على تحديد البلدانيِّين (ابن بليهد، والبكري، والهمداني): سِقْط اللِّوَى، والدَّخُوْل، وحَوْمَل، وتُوْضِح، والمِقراة، ومَأسل، ودارة جُلْجُل.

(٣) يُنظر: م.ن، **قرية الفاو**، ١٦.

أنستاسيس Anastasius[1]. وهو ما عاصره امرؤ القيس، إبَّان إمارة أبيه على (بني أسد) في شَمال الجزيرة، ناحيةَ ما يُعرف اليوم بمنطقة القصيم، خلال النصف الأوَّل من القرن السادس الميلادي[2].

وهذا كلُّه يقوِّي- جغرافيًّا وتاريخيًّا وأَثَرِيًّا- رؤية مَطْلَع «قِفا نَبْـكِ» بوصفه وقوفًا- غير مباشر- على انهيار مملكة كِنْدَة، القديمة أو الأخيرة، أو كلتيهما.

ولقد دُرِجَ على تصوير (امرئ القيس) صعلوكًا عابثًا متمرِّدًا على أبيه؛ وحُكيت في هذا الحكايات، غير أن شخصيَّته المبالغ في تصويرها بتلك الكيفيَّة قد لا تنسجم مع ما شُهِر عن موقفه بعد مقتل أبيه، من سَعْيٍ واسعٍ ومستميتٍ في سبيل استعادة المملكة. بل إن بعض الروايات يُشير إلى أنه كان مشاركًا في حومة المعارك التي انتهت بمقتل أبيه[3]. فإذن لا تستقيم صورة امرئ القيس تلك، إلَّا إذا اقتُنع بما تناقلتْه كُتب التراث من تحوُّله السريع المفاجئ، هكذا بين عشية وضحاها، «مِن خمرٍ إلى أمر»![4] وفي ضوء ما يُلحظ من أن قِصَّة حياته، عمومًا، كانت تُلْتَمس من إشارات شِعره- لتُصبح القِصَّةُ بالنتيجة إطارًا

---

(١) يُنظر: المعيقل، «**وادي السرحان**»، ٥٣٥، عن:

Irfan Shahid, **"Byzantium and Kinda" in Byzantium and the Semitic Orient before the Rise of Islam**, (London: Variorum Reprints, 1988), pp. 57-58.

(٢) ويشير (جواد علي، **المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٣: ١٢٨- ١٣٠، ٣٧٠- ٣٧٢، ٤: ١٦٦) إلى أن قيصر الرُّوم الذي قَصَدَه امرؤ القيس مستنجِدًا هو (يوسطنيانوس Justinianus، -٥٦٥م)، معاصر (كسرى أنو شروان، -٥٧٩م)، وذلك حوالى سنة ٥٣٠م، وأنه تُوفي في أثناء عودته، بين: ٥٣٠ و٥٤٠م.

(٣) يُنظر: الأصفهاني، ٩: ٨٤.

(٤) يُنظر: م.ن، ٩: ٨٦.

لتفسير تلك الإشارات[1]- يمكن القول إن صورة صعلكته تلك قد لا تكون أكثر من تبريرٍ أخلاقيٍّ لما في شِعره من تفحُّش، لم يَبْدُ لائقًا بسمعة أميرٍ أو مَلِكٍ؛ حين لم يكن من سبيل آخَر إلى تفسير الظاهرة عبر معرفةٍ عميقةٍ بخصوصيَّة الثقافة العربيَّة إذ ذاك. وعلى هذا انصرفتْ القراءات عن استشفاف أيّ بُعْدٍ سياسيٍّ وراء معلَّقته.

ومنذ البيت الثالث تتقاذف مفرداتُ الحُرقة، والمرارة، وثِقَل الفقد، والموت: «بَعَر الآرام.. حَبّ.. فُلْفُل.. البَيْن.. سَمُرات.. الحَيّ.. ناقف.. حَنْظَل.. عَلَيَّ مطيُّهم.. تهلك.. أَسًى.. عَبْرَة.. مِهراقة».

فالآرام: جمع رِئم، وهو الخالص من الظِّباء [2]، وقيل: وَلَدُ الظَّبْي، وقال (الأصمعيّ)[3]: هي البِيض الخالصة البياض. واسمُها مشتقٌّ من «الرَّأْم»، وهو عَطْف الأُمّ على صغيرها وفَرْط لزومها إيَّاه. ولا بُدَّ من الوقوف مع كلمة «رِئم»؛ لما لها من أهميَّة رمزيَّة، ستتنامَى دِلالتها في النصّ.

إن المزاوَجة بين صورة الظَّبْية والمرأة- في مستواها الجَماليّ المحض، أو حتى في مستواها الرمزيّ المقدَّس- موغلةٌ في قِدَمها من التراث الإنسانيّ. ويُلمح شاهد جذرها- من طرفٍ خفيٍّ- منذ إشاراتها الدالَّة في «نشيد الأنشاد»[4] مثلًا:

---

(١) يُنظر مثلًا: ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٠٥- ٠٠٠.

(٢) كذا في (ابن منظور، (رأم))، ولعلَّه: «الخالص البياض من الظِّباء». وبالمقارنة نجده كذلك لدى (الزبيدي، (رأم)): «الظبي الخالص البياض». وهو ما نقلاه عن (الجوهري)، عن (الأصمعي)، كما أوردنا أعلاه.

(٣) يُنظر: م.ن.

(٤) **العهد القديم**، نشيد الأنشاد: الإصحاح الثالث، والرابع، والثامن.

«أُحلِّفُكنّ، يا بنات أورشليم، بالظِّباء وبأيائل الحقل، ألَّا تُـيْـقِظن ولا تُنَـبِّهن الحبيبَ حتى يشاء. (...) ثدياكِ كخِشْفَي ظبيةٍ توأمَين يرعيان بين السوسن. (...) اُهربْ، يا حبيبي، وكُن كالظَّبي أو كغُفْر الأيائل على جبال الأطياب.»

على أن تَعلُّق العرب بالظِّباء شواهده متعدِّدة، ويبلغ في بعض حالاته حدَّ التقديس. فـ(امرؤ القيس)[١] يُشير إلى تماثيل للظِّباء مصنوعةٍ من رَمْلٍ في محاريب ملوك اليَمَن. وأشار (علقمة)[٢] إلى لُزومها، مُربَّاةً في البيت. ولهذا سُمِّي الظَّبي بـ«الدَّخيليّ»، أي «الظَّبْي الربيب، يُعَلَّق في عنقه الوَدع»[٣]. وفَصَّل (ابنُ مُقْبِل)[٤] الصُّورة عن تلك العناية الفائقة التي كان يحظَى بها فصيل الغزلان مِن قِبَل عذارَى الحَيّ؛ حيث يُنظم عليه الوَدع، ويقلَّد بأغصان الريحان، ويُمسح بالأكفِّ، ويُلبس، ويُنام. ويَنُصُّ خبرٌ ينقله (ابن المجاور)[٥] على أن بعض أحياء العرب الجنوبيَّة- حتى في فترةٍ إسلاميَّة بعد العصر الأُمويّ- كانو يُقيمون لموتِ غزالٍ مناحةً ومأتمًا ومراسمَ دفنٍ، قائلين: «نحن نمشي على الأصل، ونقول بترك الفرع»! في عقيدةٍ غريبةٍ يلتبس فيها تقديسُ الغزال بالنظرة الخاصَّة إلى المرأة، متَّخذين مرجعيَّتهم في هذا المذهب من الشِّعر الذي تقترن فيه صورة المرأة بالظِّباء!

---

(١) يُنظر: ١٦٣: ١.

(٢) يُنظر: الشَّنْتَمَرِي، ج١: ص١٥١: ١٤.

(٣) ابن منظور، (دخل).

(٤) يُنظر: **ديوان ابن مُقْبِل**، ٢٦٩.

(٥) يُنظر: **تاريخ المستبصر**، ١٤٩- ١٥٠.

وبتتبُّع مفردات فصيلة الظِّباء، على اختلاف التسميات، يُلفَى معجم اللغة العربيَّة قد حفظ جذورًا من العلاقات الميثولوجيّة وراء الظَّبْي أو الغزال. فمِن أسماء الشمس: «الغزالة»؛ ولذا أضافوا إليها قَرْنًا، فقالوا: «طَلَعَ قَرْنُ الشمس»، وقيل: إنهم خصّوها بتسمية الغزالة عند طلوع قَرْنِها، فيقال: «طلعتْ الغزالة»، ولا يقال: «غابت الغزالة». وقيل: «الغزالة: عَين الشمس». وقد سمَّوها بـ«المهاة»، بل سمَّوها أحيانًا بـ«الإِلَـٰهة»[1]. و«المهاة» هنا تُحيل إلى فصيلةٍ أخرى من الحيوان، هي بقر الوحش، تترادف في إيقونيَّتها الرمزيَّة أحيانًا مع الظِّباء، كما سيأتي. ومن ذلك قولهم: إنه «إذا خَرَجَ الدَّجَّالُ، تَخْرُج قُدَّامَه امرأةٌ تُسمَّى (ظَبْيَة)، وهي تُنذِر المسلمين به». و«الظَّبْيَـة: الحَياء، من المرأة وكلِّ ذي حافر». وسُمِّيَتْ زَمْزَم- حين الأمر باحتفارها- «ظَبْـيَـة»[2].

أمَّا في شواهد الأخبار والآثار، فإذا كانت زَمْزَم قد سُمِّيَتْ «ظَبْيَة»، فقد وَرَدَ في ما رواه (ابنُ هشام)[3] عن حفر زَمْزَم: أن (عبد المطَّلب) وَجَدَ في جوفها غزالَين من ذَهَبٍ، «هما الغزالان اللذان دَفَنَتْ (جُرْهُم) فيها حين خرجتْ من مكَّة». ومَن يَطَّلِع على آثار قرية الفاو- كما حواها متحف الآثار بجامعة الملك سعود- سيرَى الاحتفاء بما ذَكَرَ (امرؤ القيس) من تماثيل الغزلان، في أشكال شتَّى، يَغلب عليها صِغَرُ الحجم، وكأنها كانت نوعًا من لُعَب الأطفال. ولا غرو؛ فقد كان الشعراء يُركِّزون منها على صُوَر «الآرام» الصغيرة،

---

(١) يُنظر: ابن منظور، (غزل). وقارن: جواد علي، ٦: ٥٠- ٦٠؛ زكي، **الأساطير**، ٨٣؛ نَصْرَت عبدالرَّحمـٰن، **الصُّورة الفنية في الشِّعر الجاهليّ**، ١١٤- ١٢٠.

(٢) يُنظر: ابن منظور، (ظبا).

(٣) **السِّيرة النبويَّة**، ١: ١٤٦- ١٤٧.

أو «مفتصل الظِّباء»، أو الجُؤذر، أو الشادن، أو الرَّشأ، في سياقاتٍ من تصوير الجَمال الطُّفوليّ. في حين كانوا يُركِّزون في سياقاتٍ أخرى على أُمِّ الطِّفل، (الظَّبية المُغْزِل الـخَذُول). ذلك أنها كانت للطُّفولة قُدسيَّتُها لديهم، بدليل ما كانوا يُضَحُّون لآلهتهم بالأطفال الآدميَّة أو الحيوانيَّة[1]. ولهذا يُلحظ في نصوص الشِّعر الجاهليِّ أن إشارات القداسة غالبًا ما كانت تَظهر صراحةً في السياق الأوَّل- المتعلِّق بصورة الغزال الرَّشأ- حيث تُصاحبها قرائنُ دِينيَّةٌ، كـ: التقليد، والتطييب، (وهذا يُشْبه ما يَكثُر في آثار الفاو من تصوير الغزلان والوُعُوْل على المباخر، بما تشي به من وظيفةٍ دِينيَّة)، وكذلك: العَتْر، وسَفْك الدَّم الخَمْرِيِّ، والبيوت، والأبنية، والمحاريب، والدُّمَى، والنُّصُب، والتماثيل، والأصنام المعكوف عليها، يُهَلُّ لها ويُسجد[2].

وبالإضافة إلى هذا، فإن صِغَر حجم الظِّباء في تماثيل الفاو كأنَّما كان لسهولة اصطحابها في التنقُّلات والأسفار، في مجتمعٍ مترحِّلٍ غير مستقرٍّ غالبًا. وربما اتُّخذت قلائد. وهي بدَورها تُصَوَّر مُحَلَّاة بالقلائد، على غرار ما جاء في وصف الشُّعراء.

---

(١) يُنظر: تضحيتهم للعُزَّى بالأطفال: (جواد علي، ٦: ١٧٠- ١٧١، ٣٢٩؛ ابن منظور، (عتر)؛ ضَيْف، ٤١. ويُقارَن: حتّي، **تاريخ سوريّة ولبنان وفلسطين**، ١: ١٢٧- ١٢٨). كما تَرِد الإشارة إلى تلك التضحية الوثنيَّة القديمة بالأطفال في (**العهد القديم**، سِفر المزامير، المزمور ١٠٦: ٣٧- ٣٨): «وذَبَـحُوا بنيهم وبناتهم للأوثان. وأهرقوا دَمًا زَكيًّا، دَمَ بنيهم وبناتهم الذين ذبحوهم لأصنام كَنعان».

(٢) يُنظر: امرؤ القيس، ١٦٣: ١- ٢، ١٠٢: ٣، ٢١٢: ٥؛ طَرَفة، **شرح ديوان طَرَفة**، ١٤٥: ٣- ٠٠؛ الحارث بن حِلِّزة، ٣٦: ٧٣؛ عنترة، **ديوان عنترة**، ٢٧٠: ٣- ٤؛ علقمة، ١٥١: ١٤؛ النابغة الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، ١٠٦: ٥- ٧، ١٠٧: ١- ٥؛ الأعشى، **شرح ديوان الأعشى**، ٦١: ١٠- ٢١، ١١٠: ٨- ١٠، ٢٤٥: ١٠- ١١، ٢٧٠: ٦؛ ابن مُقْبِل، ٢٦٩.

وكما تَدُلُّ آثار الفاو على ذلك الاحتفاء بالغزلان، تَدُلُّ عليه آثار أخرى في شِبه الجزيرة، تمتدُّ- مكانًا وزمانًا- إلى الآثار الثموديَّة في شَمال الجزيرة[1]. بل لقد سُمِّيَتْ مواطن مختلفة من شِبه الجزيرة بـ«الغزال»، و«الظَّبي»- فيما يَستدلُّ به بعض الدارسين على عبادة هذا الحيوان[2]- وذلك كالمكان المسمَّى «غزال»، أو «فَيْفا غزال»، أو «قَرْن غزال»، أو «دارة الغُزَيِّل»، أو «قَرْن ظَبْي»[3]. وترامي هذه الأماكن على خارطة شِبه الجزيرة يؤكِّد تَفَشِّي هذا التقليد في أرجائها. ومِن ثَمَّ فلا غرابة أن يكون للإِلَـٰه السَّبَـئِيِّ (تـالب) مَعْبَدٌ يُسمـَّى: «ظ ب ي ن»، يأتي اسمه منقوشًا بالمُسند على أحد النُّصب. مع الالتفات إلى ذلك التوافق الدِّلاليّ بين اسم المعبد «ظبي» وإضافة «تالب» إلى «ريام»، إذ يُطلق عليه: «تالب ريام»[4].

---

(١) يُنظر: الحمود، **الشواهد الأَثَرِيَّة**، ١٠٧، ٦٣- ٦٥، ٢٠؛ الروسان، ٤٥٤: صورة ٣.

(٢) يُنظر: خان، **الأساطير العربيّة قبل الإسلام**، ٨١.

(٣) يُنظر: البكري، (غزال)، و(فيف)، و(قرن)؛ والحموي، **معجم البلدان**، (الغزيل)، و(قرن). وقرن ظبي: «ماء فوق السعديَّة، وقيل: جبل (لبني أسد) بنجد»: (الحموي، (قرن)). ويرى (ابن جنيدل، ٣: ١٠٦٧- ١٠٧٠) أنه ما يُعرف اليوم بـ«قرن وعلة»، في بلاد قُشَيْر قديمًا، بلاد قحطان حديثًا، تابعٌ للقويعيَّة، على ١٣٠ كيلًا جنوبًا عنها.

(٤) ومع أن تالب رمزٌ قَمَريٌّ، إلَّا أن في وصفه ما يَدُلُّ على ازدواج الرموز القَمَريَّة والشمسيَّة فيه، من خلال: رأسَي ثورٍ ونخلتين. وقد عُثِر على النقش في بيت دغيش (ح د ق ن قديمًا)- (وهي (حدقان)، الواقعة في طَرَف الرحبة الشماليّ- ويعود إلى عصر ملوك سبأ. هذا، ويُضاف «تالب» عادةً إلى «ريام»، فيقال: «تالب ريام»، و(ريام) هي: (ت ر ع ت قديمًا)، وهو جبل فيه معبد الإِلَـٰه تالب، وقد عُدَّ سيِّدًا لمنطقة (ترعة)، أو «بعل ترعت»، (يُنظر: بافقيه وآخرون، ١٣٢، ١٣٤، ١٢٨، ١٣٠). ويشير (الهمداني، **صفة جزيرة** ←

هذا كلُّه إذن يؤسِّس تصوُّرًا خاصًّا للظَّبْي أو الغزال، (بوصفه إيقونًا شمسيًّا رديفًا للمرأة)، في عقائد العرب وخيالهم ولغتهم، ولا بُدَّ من اصطحابه لقراءة مفردات هذه الجوانب في الشِّعر الجاهليّ. إلَّا إذا افترض القارئُ أن الشعراء كانوا يعيشون في بيئةٍ أخرى خارج بيئتهم، أو في عصرٍ آخر غير عصرهم وثقافتهم! وبدون هذا الاصطحاب لن تُفهم إشارات الشعراء على وجهها، أو سيبقى الفهم في مستوى ظاهر النصّ. والأسطورة لا تنفصل عن الشِّعر في العصر الجاهليّ، كما لا ينفصل الدِّين؛ لأن وظيفة الشاعر كانت مرتبطةً بهما، بدليل التباس مفهوم «النَّبِيّ» بالشاعر، والساحر، والكاهن، في موقف العرب من الرسول محمَّد ﷺ.

فأين تقع صورة «الآرام» من سياق القصيدة الجاهليَّة، بعد موقعها من سياق الميثولوجيا العربيَّة؟

تَرِد الظِّباء في ثلاثة سياقات رئيسة من الشِّعر الجاهليّ: (المرأة– الخيل– الخمر). وتجمع بين هذه السياقات الثلاثة قيمةُ (الفُتُوَّة)، وَفق أقانيمها الثلاثة، التي حدَّدها

العرب، ٢٦٨) إلى أن «ريامًا» اسم مكان، هو من مواضع العبادة في بلاد همدان. ويذكر (الكلبي، **الأصنام**، ١١): أن «ريامًا» كان بيتًا لِحِمْيَر بصنعاء يُعظِّمونه، ويتقرَّبون عنده بالذبائح. وفي الوقت نفسه فإن تالب معبود قبيلةٍ تسمَّى (بني يرم)، كما يَرِد في نقشٍ محفورٍ على نُصبٍ، عُثر عليه في ريام، يعود إلى عصر ملوك سبأ وذي ريدان. (يُنظر: بافقيه وآخرون، ١٢٨). ويذكر (الهمداني، **الإكليل**، ١٠: ٣٧– ٣٨) أن تالب هو: تألب ريام بن شهران بن نهفان بن بتع بن همدان. وقد عُدَّ (تألب) في بعض المصادر الإسلاميَّة ابن (ريام)، وهو زوج (ترعة). وهناك باسم «رئام»: بطن من مَهرة بن حَيْدان بن عمرو بن الحاف (الحافي) بن قُضاعة، من القحطانيَّة، وكانوا على ساحل بحر عُمان. (يُنظر: كحالة، **معجم قبائل العرب**، (رئام)). ومن هذا تُستشفُّ علائقُ عقيدةٍ طوطميَّةٍ وراء «تالب» و«رئام».

(طَرَفَة)[١]، وعَدَّها من «عيشة الفَتَى». على أن «الظَّبْيَة المُغْزِل» قد جاءت في إحدى قصائد امرئ القيس[٢]- في سياقٍ نادرٍ- مشبَّهةً بها الناقة، بعد أن كان قد شَبَّهها بالثَّوْر الوحشيّ، (والناقة إنَّما تُشَبَّه من الحيوان عادةً بالثَّوْر الوحشيّ، أو حمار الوحش، أو المهاة، أو ظليم النعام)[٣]. وهي هناك مرتبطةٌ كذلك بالفُتُوَّة؛ لأنه- كما يذكر في إحدى قصائده- «يُراقب خَلَّاتٍ من العيش أربعًا»، منهنَّ الثلاث التي ذكرها طَرَفَة، ورابعة هي: «نَصُّ العِيْسِ واللَّيلُ شامل»[٤]. وهكذا يتعيَّن الحقل الدِّلاليّ السياقيّ لمفردة «الظِّباء» في الشِّعر الجاهليّ.

ولهذه القداسة التي تُحيط بالظَّبْي، في سياقه الثقافيّ والشِّعريّ، لا يُصوَّر في شِعرهم مَصِيْدًا، إلَّا نادرًا[٥]. وبتتبُّع الرسومات الصخريَّة لمَشاهد الصَّيْد المعثور عليها في شبه الجزيرة، يُلحظ كذلك أنها- غالبًا- لصَيْد الوُعُوْل، لا الغزلان. إلَّا أنه إذا كان الغزال

---

(١) يُنظر: ١٠٦- ١٠٧: ٦٣- ٦٦.

(٢) يُنظر: ١٨٣: ٦.

(٣) وإذا صحَّ الشِّعر له، فما تشبيهه الناقة بالظَّبية المُغْزِل إلَّا على غِرار تشبيهها بالمهاة ذات الفرير، (في معلَّقة لبيد مثلًا)، أي في رمزيَّة شمسيَّة، تُقابِل الرمزيَّة القَمَريَّة حين تُشبَّه بالثَّوْر الوحشيّ. وقد يزدوج التشبيهُ كما تزدوج العقيدة.

(٤) يُنظر: م.ن، ١٣٠- ١٣١.

(٥) تُنظر صورة (امرئ القيس، ٥٧: ٦)، أَخْذًا بأنَّ معنى «بُقْع» هناك جمعُ: أبقع، وهو الظَّبْيُ الذي في جِلده بُقَع، كما قال الشارح. مع أن البيت لا يقتضي هذا المعنى بالضرورة، وإنَّما يحتمل أن يكون المقصود بالبُقْع بقر الوحش.

رمزًا شمسيًّا، فإن الوَعْل/ الأَيِّل[1]- الذي تنتشر صُوَرُه في الفاو- يُعَدُّ بدَوره من أقدم الرموز الحيوانيَّة المربوطة بإِلَـٰه القَمَر عند السبئيِّين: (المقة)[2]، وما تزال طقوس «صَيْد الوَعْل» الاحتفاليَّة تُقام في حضرموت إلى اليوم. ذلك أن للصَّيْد في مِثل هذه الحالة معنى الفأل بالتمكُّن من الحياة والخِصب. ولعلَّ هذا يفسِّر رسمَ الوَعْل مُقْبِلًا على صائده غير مُدْبِر[3]، وهو ما يلفت كذلك في صَيْد الغزال؛ ففي مشهد صَيْدٍ بإحدى جداريَّات سُوق الفاو يُرسم الغزالُ مُقْبِلًا على الصائد «ملك» لا جافلًا منه، كما كان متوقَّعًا[4]. كما أن لصَيْد الحيوان المقدَّس تحديدًا مغزاه، الذي يُخرجه عن محض الصَّيْد، ليتَّجه إلى فكرة (الأُضحية)؛ بهدف المشاركة في تناول لحمٍ مقدَّسٍ لإكساب الجسد صفات روحيَّة؛ لأنها تَحُلُّ الجسدَ القُوَى التي تُعبِّر عنها الأُضحيةُ[5]. إضافةً إلى أن في هذا الصَّيْد دِلالةً تطهيريَّةً من خلال سفك دمٍ مقدَّس، لا يتمّ طقسُ فُتُوَّة البطل الفارس وفَرَسِه إلَّا به، ولاسيما أن

---

(١) و(إل) من أسماء القَمَر. فلعلَّ تسمية الوَعْل الذَّكَر بأَيِّل، أو إيِّل- وهو الوجه الأصحّ، كما يذهب إلى هذا بعض اللغويِّين- جاء من ذاك. وإنْ ذهبتْ المعاجم في تأويله مذاهب أخرى، كقولهم إنه سُمِّي بذاك لمآله إلى الجبال يتحصَّن بها. (انظر: ابن منظور، (أول)).

(٢) يُنظر: العمير، والذييب، (١٤١٨هـ)، «*النقوش والرُّسوم الصخريّة بالجُواء*»، (مجلَّة الدَّارَة، ع٢، ص١١٦).

(٣) يُنظر: م.ن، ١٨٣: لوحة ٤، و٢٠٠: شكل ٧: ١- ٢.

(٤) يُنظر: الأنصاريّ، **قرية الفاو**، ٧٦- ٧٧.

(٥) يُنظر: البطل، **الصُّورة في الشِّعر العربي**، ١٢٤، نقلًا عن:

James, E. O., **the Beginnings of Religion**, p.87.

وحسني، إيناس، (أبريل ١٩٩٩)، «*ديانة الساميِّين*»، (عرض كتاب)، (مجلَّة قرطاس، ع٣٩، ص ص٦- ٩). عن: سميث، روبرتسن، (١٩٩٧)، **ديانة الساميِّين**، ترجمة: عبدالوهاب علوب (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة).

دم الظِّباء خاصَّةً لم يكُ لديهم كغيره من الدِّماء؛ لأن منه المِسْك، وزَعَمَ حكماؤهم أن دم الغزال شفاءٌ للسُّموم وبعض الأمراض[١]، وبه شَبَّهوا الخمرة[٢]- التي كانت بدَورها ذات قيمةٍ روحيَّة، عَبَّر عنها (الأعشى)[٣] بصلاة حارسها عليها، إذا «ذُبِحَتْ»، وارتسامه وزَمْزَمَته[٤]. وعليه، فلعلَّ أَلِيَّةَ امرئ القيس أن: لا يأكل لحمًا، ولا يشرب خمرًا، ولا يصيب امرأةً، ولا يَدَّهِن ولا يغتسل، حتى يثأر لأبيه[٥]، لا تخلو من الإشارة إلى تلك العلاقة بين (اللحم، والخمر، والمرأة)، في مستواها الرمزيّ، الذي يتجاوز مجرد الدخول في ما تسمِّيه (سوزان ستِتْكِفِتْش): «مرحلة الهامشيَّة» من طقس التضحية؛ أي تحريم أسباب الحياة المستقرَّة[٦].

ولتلك القيمة الرمزيَّة لدِماء الظِّباء يتردَّد لدى امرئ القيس نَمَطُ التتويج بخِضاب دِماء الهاديات على نحر الفَرَس:

---

(١) يُنظر: كشاجم، **المصايد والمطارد**، ٢٠٩.

(٢) يُنظر: امرؤ القيس مثلًا، ٢٠١: ٣، مقارنًا بالأعشى، ٩٣: ٣٤، ٢٤٧: ٦، ٢٥٧: ٩، ٣٣٣: ٤- ٥.

(٣) يُنظر: ٣١٢: ١٠- ١١، ٣٣٣: ٤. ويُنظر في هذا: ابن قتيبة، **الأشربة**، ٦٦- ٠٠.

(٤) وبذا، فإن الصَّيد في الشِّعر العربيّ يمتح من بئر العقائد في الحيوان، التي تنضح ماءها الرمزيَّ في الكلمات والصُّوَر، ويتسرَّب خِصبها في تربة التجربة الشِّعريَّة العربيّة الممتدَّة.

(٥) يُنظر: ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١١٦؛ الأصفهاني، ٩: ٨٦.

(٦) يُنظر في هذا مثلًا: الرحيلي، ***مقدِّمة ترجمته لدراسة ستِتْكِفِتْش بعنوان: «القراءات البنيويَّة في الشِّعر الجاهلي»***، ٩٩.

٦٥- كأنَّ دِماءَ الهادِياتِ بِنَحْرِهِ عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ
- كأنَّ دِماءَ الهادِياتِ بِنَحْرِهِ عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُخَضَّبِ[١]

وكأن هذه صورةٌ من نموذجٍ إنسانيٍّ أعلى[٢]، يذكِّر بتضحية (أرتميس) بالغزالة من أجل إبحار الأساطيل إلى طروادة[٣]. وهذا النوع من التضحية يومئ إليه (الحارثُ بن حِلِّزَة)[٤] في قوله:

عَنَنًا باطِلًا وظُلْمًا كما تُعْتَرُ عن حُجْرَةِ الرَّبِيْضِ الظِّبَاءُ

وذلك أنهم كانوا يُضَحُّون للآلهة بالظِّباء، نَذْرًا إذا بلغتْ إبلُ الرجل أو ماشيتُه مئةً، أو ظَفِرَ

(١) الشَّنْتَمَرِي، ١: ٣٩؛ امرؤ القيس، ٥٧: ٧.

(٢) عن فكرة «النماذج العُليا»، (يُنظر: هايمن، **النقد الأدبيّ ومدارسه الحديثة**، ١: ٢٤٥- ٢٤٦).

(٣) يُصوِّر (يوريبيديس) في مسرحيَّة «**إيفيجينيا في أوليس**» تضحيةَ الإغريق بغزالةٍ من أجل إبحار أساطيلهم إلى طروادة، وذلك بعد أن كانت الأُضحية المطلوبة هي إيفيجينيا Iphigenia بنت أغاممنون، لكن أرتميس تُقَدِّم في آخر لحظةٍ غزالةً ضخمةً، كانت أَحَبَّ إليها من التضحية بالفتاة، التي اتَّخذتْها كاهنةً لمعبدها. (يُنظر في هذا: البستاني، **الإلياذة**، ٤٧٣- ٤٧٤، ١٠٠٧). ويمثِّل اليونانُ أرتميس بعذراء إلى جانبها غزالة، وهي عندهم رمزٌ للقَمَر، ورقيبةُ المواليد؛ لعلاقة القَمَر بالحَمْل والولادة، فيما هي عند أهل قرطاجة تُقابل اللَّات، (يُنظر: جواد علي، ٦: ٢٣٣)، وهو ما يتماشى مع تصوُّر العرب للَّات بوصفها أُنثى ترمز للشمس: الغزالة.

(٤) ٣٦: ٧٣.

بما تمنَّى[1]، يختارون منها أوَّل ما ينتج، أي «الآرام»، فيذبحونها في رَجَب، ويَصُبُّون دَمَها على رأس الصنم[2]. وفي ضوء هذا يُمكن أن يُفهم أيضًا مَغْزَى ذبح «الجُؤذر» الذي فُدِيَ به امرؤ القيس نفسُه، في قِصَّته حينما أهدر أبوه دَمَه[3].

ولا غرابة من أن تبدو أوجهُ شَبَهٍ بين أساطير العرب- كما يُعَبِّر عنها شِعرهم- وأساطير الأُمم الأخرى؛ فمَن يزور متحف الآثار بجامعة الملك سعود، يَدهش لمظاهر ذلك الانفتاح الذي كان للعرب على أساطير الأُمم المجاورة، من إغريقيَّة ورومانيَّة ومِصْريَّة. فهناك سيرَى في آثار قرية الفاو تمثالًا كبيرًا، بَقِيَتْ يدُه ورأسُه، وآخر صغيرًا على دُبُّوس شَعر امرأةٍ، يُمثِّلان (أفروديت/ فينوس)، رَبَّةَ الخِصب والحُبِّ والجَمال عند الإغريق والرومان. وكذا تمثالًا لأرتميس، ولأبولُّون، وأثينا، وتمثالًا مجنَّحًا لأيروس، وتمثالًا نِصْفِيًّا للإِلَـٰهة دِيانا- في أحد مدافن القرية- وهي معبودة الصَّيْد والقنص عند الإغريق. كما سيرَى تمثال (منيرفا) الرومانيَّة، وتمثالًا صغيرًا للطِّفل (حار بوكراتيس)- حورس الطِّفل ابن المعبود المِصْرِيّ القديم (إيزيس)، جُسِّم في أسلوب هِلِّينيّ أو رومانيّ.

.. وتلك ، إذن ، قيمة إشـارة «الآرام» الرمزيَّـة في البيت الثالث من مطلع «قِـفا نَـبْكِ»- المؤكِّـدة بصيغـتها النَّمَطِيَّـة في شِعره ، صورةً للمرأة : «مِـن البِـيْضِ

---

(١) شُرح البيت بأن تقديم الظِّباء بدلًا من الشِّياه هو ضَنٌّ بهذه الأخيرة، (يُنظر: ابن منظور، (عتر))، إلَّا أن الباحث لا يرى البيت مستلزِمًا هذا المعنى، بل لعلَّ في ذلك نوعًا من تفضيل الظِّباء لوظيفتها الدِّينيَّة الخاصَّة.

(٢) يُنظر: ابن منظور، (عتر).

(٣) يُنظر: ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٠٧.

كالآرام»[١]- بوصفها معادِلًا عميق الدِّلالة لمعنى (الخِصب والنماء والحياة)، ذلك المعنى الذي كَمَنَ في غاية تَـمَنِّيْـه ذات مَرَّة- حانًّا إلى بلاده، من مقامه مغتربًا بحِمْيَر وهمدان-:

ألا ليتَ لي بالنَّحْلِ أَحْيَاءُ عامِلٍ   وبالخشَلاتِ البُقْعِ أَرْشاءُ غِزْلانِ[٢]

فها قد عبَّر مطلعُ المعلَّقة عن ذات الفَقْد لأُمنيته المختَرَمة هذه، والحنين إلى ماضيه الحبيب. فَقْدٌ «كصدع الزجاجة ما يلتئم»، كما اعتاد بَعده (الأعشى)[٣] أن يُردِّد، لا يُعقب بساحته سوى مخايل الذِّكرى. لذلك لا يرَى الآرامَ، التي تبارك حياته، وإنَّما يرَى «بَعَرَها في العَرَصات والقِيْعان». يُقابل في الصُّورة بين ضآلة بَعَرِ الآرام وتفاهته، من جهةٍ، وشساعة العَرَصات والقِيْعان وفضائها الموحش من جهةٍ، كأنَّما البَعَر تَجَسُّدٌ لبقايا الحاضر من الذِّكرى مقارنةً بالغائب من الحبيب والمنزل الماضي الصديع.

وهي ذِكرَى لاذعةٌ كالفُلْفُل، لكنها فاتحةٌ لشهيَّة الوقوف والبكاء، فاتقةٌ للسان القول والإنشاد. وفي حُرقة المعاناة مُلهِمٌ وحافزٌ على الإبداع، بوصفه عمليَّةً تعويضيَّةً أو توازنيَّةً، كما يرى علماء النفس[٤]. وتلك صورةٌ نَمَطيَّةٌ يردِّدها (عنترةُ) في أحد أبياته[٥].

---

(١) امرؤ القيس، ٦٧: ٣، ٢١٢: ٥.

(٢) م.ن، ٢١٤: ٦.

(٣) يُنظر: ١٥٨: ٣، ٢٢٤: ١٨، ٣١٢: ٨.

(٤) يُنظر مثلًا: سويف، **الأُسُس النفسيَّة للإبداع الفنيّ.. في الشِّعر خاصَّة**، ١٥١- ١٥٤، ٣٠٥- ٣٠٦؛ الملَّا، **الإبداع والتوتُّر النفسيّ- دراسة تجريبيَّة**، ٦٦.

(٥) تُنظر: **زيادات ديوان عنترة**، ٣٣٨: ١٩: ٢.

وبما أن الشاعر لا يختار مفرداته اعتباطًا، وإنَّما هو يوظِّفها، بدافعٍ واعٍ أو غير واعٍ، في تحقيق مشروعه لبناء واقعٍ خياليٍّ مُفارقٍ، فسيلتقط القارئُ- وَفق هذا الفهم- مفردات «سَمُرات/ الحَيّ/ ناقف/ حنظل» بحِسٍّ خاصٍّ، يرَى في السَّمُرات: سوادًا-- سيفصِّله الشاعر فيما بعد في وحدة (اللَّيل)-- وفي الحَيِّ: حياة، وفي النَّقْف: تهشيم رؤوسٍ وتهييج فتنةٍ وحرب[1]، كمن يَنْقُف حنظلةً بظُفره؛ «فإن صوَّتتْ عَلِمَ أنها مُدركة، فاجتناها؛ فعَيْنُه تدمع»[2]، وفي الحنظل: مرارة لا تُطاق، مع حِدَّة رائحةٍ تدمع لها العَيْن. ومِن ثَمَّ سيرَى في تجريد الدِّلالة من تلك الإشارات البعيدة، إهراقًا لماء الشِّعر ورُوائه، لا يقترفه إلَّا لُغويٌّ لا يُجاوز حِسُّه حَرْفِيَّةَ المعنى القاموسيّ. ولئن كان هذا المَسْلَك مُفسِدًا لجنس الشِّعر الإنسانيّ بعامَّة، فإنه في العربيَّة بخاصَّة مُفسدٌ للُّغة ذاتها، بطبيعة حالها الشاعرة.

والسَّمُر: شجرٌ شوكيٌّ، طويلٌ، يُعَدُّ من فصيلة الطَّلْح، أي بالمصطلح العلميّ من (الطَّلْحيَّات Mimoseae). وهناك مَن يُسمِّيه (السَّيَال)، وقيل: إنما السَّيَال ما طال من السَّمُر، تُغمَّى بخشبه البيوت، وهو بذلك ضَرْبٌ من العِضاه[3]. غير أن الشاعر يَستفزُّ بإشاراته مختلف الموحيات الحِسيَّة والمعنويَّة خلف المفردات، من: (ذكرياتٍ- فُلْفُلٍ، وحاضرِ حياةٍ- سَمُرٍ، أي ظلام شائك، ومن طعمٍ- حنظلٍ، وفِتنةٍ- نِقاف).

---

(١) يُنظر: ابن منظور، (نقف).

(٢) يُنظر: ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٢٩.

(٣) يُنظر عنه: ابن منظور، (سمر)؛ (سيل)؛ (طلح).

ولأن إشارة «سَمُرات الحَيِّ» تعني ذلك، فإنه يستخدمها في إحدى قصائده ليُشبِّه بشوكها أسنان حبيبته التي رَحَلَت: «كشوكِ السَّيَالِ فَهْوَ عَذْبٌ يَفِيْصُ»[١]. «قال (الأصمعيّ): ما أدري ما يَفِيْص؟»[٢]. وفسَّره غيره تفسيرًا متكلَّفًا. ولعلَّ معنى «يَفِيْص» هناك: «ينفلت»، كما قالوا: «أفاصَ الضَّبُّ عن يده: انفرجتْ أصابعه عنه فخَلَص»[٣]، فكأنه يريد القول: إن لذَّتها لذةٌ خادعةٌ، متفلِّتةٌ، هاربةٌ، تَفِيْص، وتتفصَّى.

ولأن إشارة «سَمُرات الحَيِّ» أيضًا تشخيصٌ «لأشجار حياةٍ خِصبةٍ تحوَّلتْ غداتُها- بِبَيْنِ الحبيبة- إلى أشجار ظُلمةٍ موحشةٍ شائكة»، فسيقابلها في البيت الخامس «الهلاكُ» نتيجةً، يُنذره بها صَحْبُه. ولهذا كلِّه رأى بعض الدارسين المحدثين في «السَّمُر» عند الجاهليِّين نظيرًا رمزيًّا للشمس- أُمِّ الوجود والخِصب- كالنخلة[٤]. فيمكن القول، إذن: إن «سَمُرات الحَيِّ» في معلَّقة امرئ القيس رمزٌ للمرأة، التي هي بدورها من الرموز الشمسيَّة[٥].

---

(١) امرؤ القيس، ١٢٢: ٥.

(٢) ابن منظور، (فيص).

(٣) ابن منظور، (م.ن).

(٤) يُنظر: البطل، ٥٧.

(٥) في حين تبدو (ستِتْكِفِتْش، سوزان ، **القراءات البنيويّة**، ١٢٤) على خطأ في زعمها أن «السَّمُرة» هنا هي شجرة آلهة القَمَر الجاهليَّة. تشفعه بخطأ آخر بتسميتها آلهة القَمَر بـ«العُزَّى»، وإنّما العُزَّى- في ما يظهر- عثتر، أو عشتار، أو عشتروت: آلهة الزُّهرة. هذا، وللنَّبْت والشجر مكانةٌ ميثولوجيَّة في القصيدة الجاهليَّة، لم تُدرس بَعْدُ على النحو الذي تستأهله. ففي سياق صورة المرأة تحديدًا تُمكن الإشارة- بالإضافة إلى النخل والسَّمُر- إلى دلالات (الخروع) مثلًا، أو (العُشَر). (يُنظر: طَرَفة، ١٠٧: ٦٧؛ عنترة، ٢٦٤: ٦). ويُوحي ←

وكأنَّما ثِقَل الموقف قد جعل مطايا صَحْبِه واقفةً عليه هو: «وقوفًا عليَّ مطيّهم»، كما جعلتْ أنواعُ الهموم اللَّيلَ- في وحدة اللَّيل- جَمَلًا يَبْرُكُ عليه صُلْبًا وأعجازًا وكَلْكَلًا.

وإذا كان هذا البيت الخامس قد صار إلى قالبٍ صياغيٍّ، يأخذه عنه (طَرَفَةُ) في معلَّقته[1]- وهو ما كان يَحدث كثيرًا جِدًّا في الأجزاء الأُولى من القصيدة الجاهليَّة، حسب رصد (مونرو)[2]- فما بال البيت هنا ينتهي بـ«تَجَمَّل» دون غيرها، كـ«تَجَلَّد» في بيت (طَرَفَة)، أو «تَحَمَّل» (بالحاء)؟! ما الفرق بين «التَّجَمُّل» و«التَّجَلُّد»؟ أم أن الكلمة رهينة القافية، تفرضها فرضًا صوتيًّا، دونما بُعْدٍ دِلاليّ؟

إن افتراضًا كهذا يُسْلِم الشِّعريَّة إلى النظميَّة. فلو لوحظ السياق والمقام، لبَدَتْ «تَجَمَّل» في مكانها الدِّلاليِّ الطبيعيِّ دون غيرها، مثلما أن «تَجَلَّد» قد جاءت أليقَ بموقعها. ذلك أن الموقف في بيت امرئ القيس ليس موقف صبرٍ فحسب، بل هو موقف تَحَلٍّ بصبرٍ وجَمالٍ أيضًا، أي بصبرٍ جميلٍ، صبرٍ واثقٍ، يليق بمقام هذا الشاعر الأمير؛ ولهذا سيستعمل في (البيت ١٨)- مخاطِبًا صاحبته- تعبيرًا شبيهًا في قوله: «وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صَرْمِيْ، فأَجمِلي!»، أي: اتَّئدي، واعتدلي، وأحسِني الهَجْر. فالأمر موجَّه في بيت امرئ القيس الأوَّل إلى أميرٍ ماجدٍ، وفي الثاني موجَّه منه، وليس من أدب صَحْبِه أن يُخاطبوه إلَّا بهذا

اسم هذا الأخير، (العُشَر)، بعلاقة محتملة للتسمية بآلهة الزُّهْرَة: (عشتار، عشتروت، عثتر، العُزَّى). والعُشَر شجرٌ من كِبَار الشَّجَر، يَخْرُج من زَهْره وشُعَبه سُكَّر، ويَخْرُج له نُفَّاخ، وله نَوْرٌ مثل نَوْر الدِّفْلَى، مُشْرَب مُشْرِق، حَسَن المنظر. (انظر: ابن منظور، (عشر)).

(١) يُنظر: ابن قتيبة، م.ن.

(٢) يُنظر: ٥١.

الأسلوب الرفيق المُتـَّئِد، كما أن ليس من أدبه هو أن يتخاطب في أمرٍ يَمَسُّه إلَّا بهذا الأسلوب. من هذا كلِّه تأتي منطقيَّة التخاطب في (بيته ٢٠)، حيث يَعُدُّ حُبَّ حبيبته القاتل، وأمرَها قلبَه، وإذعانَه لها، غُرورًا منها، يَعْجَب منه. أمَّا الأمر في شأن (طَرَفَة) فمختلف؛ لأن طلب صَحْبِه تَجَلُّدَهُ قد جاء بعد أن قال في البيت السابق: «...ظَلَلْتُ بها أبكي وأبكي إلى الغَدِ»[1]، إضافةً إلى أن ليس في مقام المخاطَب ما يمنع من مخاطبته بلهجة «التَّجَلُّد».

وليس الوقوف على الأطلال في النهاية إلَّا وقوفًا على أطلال الذات الشاعرة، حتى لقد أفضَى (زُهير)[2] في إحدى قصائده إلى كشف هذا المعنى على نحوٍ مباشرٍ، وهو يتخلَّى عن الاستهلال التقليديِّ بالمقدِّمة الطَّلَلِيَّة، ليستهلَّ بمَطْلَعَين مصرَّعَين، يبدأ في الأوَّل بالوقوف على أطلال الذات وبكاء الشباب، ويعقبه بمَطْلَع الوقوف على أطلال المكان وسؤال المنزل:

---

(١) ولعلَّها تَسقط- بهذه الرواية، (يُنظر: طَرَفَة، ٨٩: ٢)- حُجِّيَّـة خلط الرواة، ملفِّقين بيت «وقوفًا بها...» على (طَرَفَة)، محاكِين بيتَ امرئ القيس، حسب ما يذهب إليه (الغذّامي، **القصيدة والنصّ المضادّ**، الفصل الأوّل). ومهما يكن، فإن الراوي قد يَنْسَى، أو يخلط، في أجزاء النصِّ الوُسْطَى، أمَّا في بداياته، فإن احتمال ذلك- كما يُقرِّر الباحثون في عِلْم النفس- تتراجع نسبتُه كثيرًا؛ لما يُسمُّونه بـ«أثر الأَوَّليَّـة»، (يُنظر تطبيقات هذه الحقيقة في دراسة السُّلوك اليوميّ، مثلًا: البلعاسيّ العنزيّ، **مدخل إلى عِلْم النفس الاجتماعيّ المعاصر**، ٨٠، ٢٤٤). جديرٌ بالملاحظة أن الذاكرة وعمليَّة التذكُّر لا تمثِّلان إلَّا جانبًا واحدًا من العمليّات السُّلوكيَّة بدوافعها المختلفة، التي يمكن أن يُضيء عِلْمُ النفس الاجتماعيّ بدراساته حولها آفاق جدلنا بشأن التراث.

(٢) **شرح شِعر زُهير بن أبي سُلمى**، ١٠١: ١، ١٠٢: ٥.

صَحا القَلْبُ عن سَلْمَى وأَقْصَرَ باطِلُهْ وعُرِّيَ أفراسُ الصِّبا ورَواحِلُهْ
لِـمَنْ طَلَلٌ كالوَحْـيِ عـافٍ مَنـازِلُهْ عَفا الرَّسُّ مِنْهُ فالرَّسِيْسُ فَعاقِلُهْ

بَيْدَ أن ما نَهَى (امرأ القيس) عنه صَحْبُه من هلكة البكاء والأسَى، فيه يكمن شفاؤه النفسيّ، وإلَّا فهو يُدرك- من خلال استفهامه الإنكاريّ: ب٦- عبثيَّةَ التعويل على الماضي، المنكسر، كانكسار الشطر الأوَّل من هذا البيت[١]. في ماء الشؤون المهراق يكمن شفاء أطلال النفس، مثلما أن في ماء المزون يكمن شفاء أطلال المكان، كما سيصوِّر في لوحة القصيدة الأخيرة؛ فيُبْرِئ البكاءَ من العجز والخور، ليعطيه قيمتَه الشفائيَّة بتحريره النفس من كَبْتِ همِّها، وقيمتَه الإحيائيَّة التي تحفز النفس لاسترجاع ماضيها الدارس. ولأن لماءِ الدمعِ قيمتَه الدِّلاليَّةَ المعادلةَ لقيمة المطر، يُصَوِّره في إحدى قصائده ضروبًا من المطر على الطَّلَل[٢]:

أ مِنْ ذِكْرِ نَبْهَانِـيَّـةٍ حَلَّ أهلُــها بِجِزْعِ المَلا عَيناكَ تَبْتَدِرانِ
فدَمْعُهُما سَكْبٌ، وسَحٌّ، ودِيْمَةٌ، ورَشٌّ، وتَوْكَافٌ، وتَنْهَمِلانِ

(١) لا يستقيم الشطر الأوَّل إلَّا بتحريك هاء كلمة «مهراقة». وفي رواية: «إنْ سفحتها». هذا، ويُلحظ في معلَّقة امرئ القيس- حسب روايتها المعتمَدة- من الظواهر العَروضيَّة أيضًا: استخدامه (القَبْض) في «مفاعيلن»، في حشو الأبيات: ٣ و٥٣ و٦٧ و٦٨ و٦٩، مع أنه في حُكم العَروضيِّين: زحافٌ «صالح»، أي الأَولَى تجنُّبه، و(الكَفّ) في الشطر الأوَّل، من البيت ٩، وهو لديهم: «قبيح». أضف إلى ذلك (الإقواء) في البيت: ٧٣.

(٢) امرؤ القيس، ٢١٢- ٢١٣: ٦، ١.

وتجدر هنا ملاحظة العلاقة العضويَّة بين البنية الإيقاعيَّة للمعلَّقة وموضوعها المعبِّر عن الفقد الباكي على أطلال الذات وأطلال المكان؛ من حيث كان بحرُ القصيدةِ الطويلُ في أصله ضربًا من ألحان الأَعراب الغنائيَّة، تستعمله القيان في (المراثي)، ويستعمله الرُّكبان في الحُداء، وهو المُسمَّى بغِناء «النَّصْب»، أو «العَقيرة»، المشار إليها في عبارتهم: «رَفَعَ فلانٌ عقيرته»، ولعلَّه- في بعض حالاته- كان نوعًا من الغِناء الدِّينيّ[١].

لكن كيف يصف الرَّسْم «بالدَّارس»، وقد قال من قبل: «لم يَعْفُ رَسْمُها»، كما تساءل القدماء والمحدثون؟[٢]

لا مشاحَّة فيما وراء ظاهر التناقض من رؤيةٍ مقسَّمةٍ: بين ماضٍ لم يَعْفُ نفسيًّا وماضٍ عفا واقعيًّا. إلَّا أنه يمكن أن يُقرأ ظاهر التناقض بتخريجٍ آخر، يأخذ بالتفريق بين «عفا» و «دَرَسَ»؛ فهل هما تعبيران مترادفان؟ ذلك ما يقع فيه الوهم، نتيجة غياب معجمٍ تاريخيّ، يساعد في تحديد الظِّلال الدقيقة الفارقة بين الأشباه والنظائر من اللغة، التي لا بُدَّ أنها تتقارب مع الزمن حتى تلتقي، فتكاد لا تُدْرَك الفروق بينها، فيما هي في لغة جيلٍ سابقٍ قد تعني شيئين مختلفين، أو وجهين متفاوتين لمعنى واحد؟ لا تعريج على تفريقٍ بين الكلمتين في كُتب الفروق اللغويَّة أو الأشباه والنظائر، سِوى أن مراجعة المعجم العربيّ يفيد- بالرُّغم من التداخل بين معنيَي هاتين الكلمتين- أن الدُّرُوْس هو إخلاق الشيء في

---

(١) يُنظر: ابن منظور، (نصب)؛ وهبة، **معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب**، (النصب).

(٢) يُنظر: الباقلّاني، ١٦٠- ١٦١؛ أبو ديب، ١٢٤، ١٢٩.

ذاته، أما العَفاء فهو أن يُغَطِّيه التراب؛ فيقال: «عَفَت الدار: إذا غَطَّى التراب أثرها»[١]. وعَفْوُ البلاد غُفْلُها وما لا أثر لأحدٍ فيها بمُلك[٢]. فإذن، لا تناقض بين «لم يَعْفُ رَسْمُها» و«رَسْمٌ دارس»؛ فالعَفاء هو الدُّرُوْس وزيادة تَغْطِيَة التراب لآثار المَحَلِّ الدَّارس؛ لذلك يقول شاعر:

أهاجَكَ رَبْعٌ دارِسُ الرَّسْمِ، باللِّوَى، لأسماءَ، عَفَّى آيَـهُ المُوْرُ والقَطْرُ؟[٣]

فهو دارس الرَّسْم، ثم قد عَفَّت آيَه الرياحُ والأمطارُ، في عمليَّتين متعاقبتين. أي أنه قد صار إلى تلك الحال التي تصبح فيها آثار الدار– كما يذكر امرؤ القيس في «قِفا نَبْكِ» الأخرى– لوحةَ رَسْمٍ خياليَّة قديمة، أو آيات كتابٍ مقدَّسٍ عتيقٍ، يَتهجَّى على صفحاته ماضيه الحبيب:

قِفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وعِرْفانِ ورَسْـمٍ عَفَتْ آياتُـهُ مُنْذُ أزمانِ
أَتَتْ حِجَجٌ بَعْدِيْ عليها فأصبحتْ كَخَطِّ زَبُوْرٍ في مَصاحِفِ رُهْبـانِ[٤]

---

(١) الثعالبي، **الأشباه والنظائر**، ٢٠٤.

(٢) يُنظر: ابن منظور، (عفا).

(٣) م.ن.

(٤) امرؤ القيس، ٢٠٨: ١– ٢، ويُنظر: ٢١٠: ٦ كذلك.

غير أن ذِكْرَى الحبيب والمنزل في المعلَّقة «لم يَعْفُ رَسْمُها» بَعْد، ولكنها ذِكْرَى قريبة، حيَّة، مرئيَّة. هذا فضلًا عن قيمة إضافيَّة لما توحي به كلمة «يَعْفُو» من معنى «العَفْو والصَّفْح»؛ فذكريات الآثار لم تَصْفَح عن الشاعر، فتُعفيه وتُريحه من ذِكراها المُمِضَّة؛ لذلك يُمضي معظم القصيدة في سرد تلك الذِّكرَى/ الذِّكريات.

وهكذا، فلغة الشِّعر (لغة اللغة)، تتعامل مع لُباب المادَّة لا مع قشرتها، فلا مندوحة في قراءتها قراءةً متعجِّلةً أو معجميَّة. وامرؤ القيس تخصيصًا بارعٌ في هذه اللعبة الفنيَّة أيَّما براعة. ولو مضى التحليلُ إلى تقصِّي ذلك، لوجد مَعِينًا يكاد لا ينضب، ولطال الوقوف على اختيار «عَبْرَة.. مهراقة.. رَسْم..»، وغيرها من مفرداتٍ مكتنزةٍ بالدِّلالات والإيحاءات الصميمة في منح النصّ شِعريَّته.

وكلمة «الرَّسْم»، كما في القصيد الجاهليّ عمومًا، تثير سؤالًا عن البيوت العربيَّة إذ ذاك: أ صحيح ذلك التصوُّر عنها بأنها كانت بيوت شَعر فحسب، وأن الرُّسوم التي يذكرها الشاعر الجاهليّ إنَّما هي آثار النُّؤْي والأَثِيّ والأوتاد ونحوها، أم أنها كانت لبعض العرب منازل مبنيَّة أيضًا، كتلك الموجودة آثارها في الفاو[1]، وقد تكون هي المقصودة بالرُّسوم؟ أ ولم يكن للأعشى– مثلًا– قصرٌ مَشِيْدٌ مسمًّى باسمه إلى اليوم في (منفوحة–

---

(١) لقد اكتُشفت في قرية الفاو مدن، بعضها فوق بعض، بفعل انطمار أقدمها بالرمال. وهي ذات وحدات بنائيَّة متفاوتة الحجم، ومخازن، ومرافق خدمات، وسلالم، وأَزِقَّة، وحوانيت وأسواق. (انظر مثلًا: صحيفة «رسالة الجامعة»، جامعة الملك سعود (بالرِّياض)، العدد٥٤٩، الاثنين ١٠ رجب ١٤١٥هـ= ١٢ ديسمبر ١٩٩٤م، ص١– ٢)، حيث نُشِر خبر عن اكتشاف (قسم الآثار والمتاحف بكليَّة الآداب) «**أربع وحدات بنائيَّة بالفاو**».

أحد أحياء مدينة الرِّياض)؟ أ وما كان لعنترة- نفسِهِ المُستعبَد في قومه- ذلك القصر المعروف باسمه أيضًا في (قصيبا)، شَمال القصيم؟[1]

إن بناء القصيدة العربيَّة ذاته يشي بأصوله المعماريَّة. ذلك أن أسلوب الأعمدة والتناظر، الذي يُلحظ في معمار مدائن صالح مثلًا، يبدو هو الأساس في الذوق الفنِّيّ العربيّ الذي أفرز شكل القصيدة العربيَّة؛ حيث التوازن دائمًا والتجاوب: التِّمثال إزاء تِمثال، والعمود إزاء عمود مُشاكل، والإناء إزاء إناءٍ شبيهٍ، والنَّسْر (ذو الشَّرَى= الشمس)[2] لا بُدَّ أن يكون جناحاه ممتدَّين متقابلَين، ولا بُدَّ أن يتقابل ثعبانان حول قناع الرأس، جهةَ اليمين وجهةَ الشِّمال، بنَمَطٍ انسيابيٍّ واحد، وتِمثال الحيوان على أحد الأعمدة يُجابَه بتِمثالٍ على العمود المقابِل في الوضع الحركيّ نفسه، كلٌّ منهما يَمُدُّ يدًا على طَبَقٍ دائريٍّ، والشُّرفات متقابلةٌ في سِلسلتَين، كما يُجعل المثلَّث فوق باب المقبرة مقابَلًا

(١) تقع (قصيبا) من شمال القصيم على بعد ٩٠ كم، شمال بُريدة، على طريق حائل، وهي المعروفة قديمًا بـ«قوّ». وما يُسمَّى بقصر عنترة قد بقيتْ منه أطلالُه اليوم، وهي أصول حيطان مبنيّة بالحجارة، وشيء من الجصّ، في مكانٍ منيعٍ على رابية، تقع على رأس الجال الغربي المرتفع لقصيبا. (يُنظر ما كتبه (الناصر، سلمان) عن آثار قصر عنترة، (٢٩ ذو القعدة ١٤١٩هـ= ١٧ مارس ١٩٩٩م)، «***قصائد عنترة تمتزج بتاريخ قصيبا: سيرة شاعر شجاع، وحضارة قرية متفرّدة***»، (ملحق «الأربعاء»)، صحيفة «المدينة» السعوديّة، ع١٣١١٥، ص٤٠ - ٤١)).

(٢) رُمِز إلى الشمس على واجهة المقابر النبطيَّة بمدائن صالح بمجسَّم نَسْر، يمثِّل المعبودَ النبطيّ (ذا الشَّرَى)، فيما رُمِز إليها في بابل وآشور وبلاد الشام ووادي النِّيل بقُرص مجنَّح. (يُنظر: الأنصاري وآخران، **مواقع أَثَرِيَّة**، ٢٤، مقارنًا بالأشكال والصور الملحقة بكتابهم؛ موسكاتي، **الحضارات الساميّة القديمة**، ٢٥٦).

بالشُّرفات العُلويَّة التي يُشْبِه وضعُها مثلَّـثًا مقلوبًا[1]. وهكذا في دِقَّة تناظريَّة، تُذَكِّر بالانتظام الفنِّيّ- شكلًا ومضمونًا- بين صدور الأبيات الشِّعريَّة وأعجازها في القصيدة العربيَّة. ممَّا يدلُّ على البنية الذهنيَّة العميقة لأسلوب الفنَّان العربيّ الموروث[2]. ومن ثَمَّ يمكن التماس جذرٍ أبعد في تاريخ المصطلحات العَروضيَّة العربيَّة، كـ«بيت»، و«مصراع»، و«تصريع».. إلخ.، بالمناظرة مع الأسلوب المعماريّ لبوَّابات المباني بمدائن صالح[3].

وعلى الرُّغم من أن (امرأ القيس) يذكر في أبياته «التحمُّل»، ممّا يشير إلى أن المنازل كانت مضارب خيامٍ انتقل بها أهلوها صوب مكانٍ آخر، فإن الصُّورة قد تكون تعبيرًا مجازيًّا؛ إذ ما دام الأسلوب شِعرًا، فلا قيمة للاحتجاج بحَرْفِيَّة الدِّلالات الحقيقيَّة للكلمات. ولاسيما أن الشاعر لا يذكر تفصيلًا عن النُّؤْي والآثار الأخرى، كما يفعل غيره من الشعراء، فتَلزم حينئذٍ قراءةُ الرُّسوم على ذلك الوجه. وبتصوُّر الرُّسوم على أنها رُسوم بُنيانٍ داثرٍ، تبدو منطقيَّة العلاقة بين «رَسْمٍ دارس» و«لم يَعْفُ رَسْمُها» أقرب إلى الوضوح من تَصَوُّرها بيوت شَعر سرعان ما يَعْفُو رَسْمُها.

---

(١) يُنظر مثلًا: الأنصاري وآخران، م.ن، ٤٣- ٤٤، وملحق الأشكال والصور من الكتاب نفسه.

(٢) ومن هنا رُبّما تَسنَّى فَهْم موقف العموديّين في النقد العربيّ من شِعر التجديد، لا على أنه محض تعصُّب للقديم، وإنّما على أنه يحمل (في بعضه) إحساسًا- لم يَعُوْه هُم معرفيًّا حقَّ وعيه، فلم يُعَبِّروا عنه مباشرةً- بجذور فنِّيَّة، يمكن أن تَلقَى أصولها في طُرُز المعمار النبطيّ، التي تُعنَى بالتناظر والتشاكل، شكلًا ومضمونًا. أي أن موقفهم ينطوي على دِلالة أعمق في الحفاظ على أسلوب الفنَّان العربيّ، القائم على هندسة الانسجام والتوازن.

(٣) يُنظر: الأنصاري، م.ن، شكل ٢٧: ص ٨٠، وغيره.

ومن جهةٍ أخرى، تثير مفردة «رَسْم» في هذه المعلَّقة، كما في الشِّعر الجاهليّ عمومًا، سؤالين آخرين، الأوَّل عن مقدار حظِّها من الإشارة إلى الكتابة العربيَّة: أ صحيح أن كلمة «رَسْم» أو «رُسوم» لا تعني في القصيدة الجاهليَّة أبعد من الإشارة إلى آثار الدِّيار- كما دَرَجَ على قول ذلك الشُّرَّاح، مثلما دَرَجُوا أيضًا على تفسير «الآي»، في مثل أبيات امرئ القيس السالفة، بعلامات الدِّيار- أم أن الكلمة قد تنطوي على معنى كتابات من حَلُّوا في الدِّيار، وذلك من رَسَم ورَشَم: إذا كَتَب، والرواسيم في العربيَّة: «كُتُبٌ كانت في الجاهليَّة»[1]؟ وهو سؤالٌ لا يُسعف النصُّ بالإجابة عنه، غير أن انتشار الكتابات في آثار كِنْدَة بالفاو، وكذا في غيرها من آثار شِبه الجزيرة، يُبيح لكلمة «رَسْم» في القصيدة الجاهليَّة حَمْلَ ظِلالٍ من الدِّلالة الكتابيَّة، وإنْ كان سؤال الكتابة جملةً يظلُّ سؤالًا حائرًا في عصر الأدب الجاهليّ، (ق.٥–٦م)، لفقدان الآثار الدالَّة على انتشارها في شِبه الجزيرة العربيَّة، مخطوطةً أو منقوشة[2].

أمَّا السؤال الآخر، فهو عن مدَى صِحَّة تأويل كلمة «رَسْم» أصلًا بغير معناها اللغويّ الدالّ على التصوير؟ صحيحٌ أن التراث الشِّعريّ لا يحمل قرائن بيِّنةً بتحديد هذا المعنى- وإنْ كان هو معنى الكلمة الأوَّليّ الظاهر- إلَّا أن التراث الأثريّ يدلُّ على اهتمام واسعٍ للعرب بتسجيل ذكريات حياتهم رَسْمًا، أينما حَلُّوا أو ارتحلوا، ولاسيما ما يتَّصل منها بالآلهة، أو علاقة الرَّجُل بالمرأة، أو الرِّحلة، أو الفروسيَّة ونشاط الصيد. إلى درجة أنه

---

(١) ابن منظور، (رسم).

(٢) يُنظر: البهبيتي، **المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيّين**، ٦٠- ١٢٤؛ الأسد، ٤١- ٠٠؛ الروسان، ٤٤٩. ويُنظر: خطاب الباحث إلى الأنصاري، (ملاحق الدراسة).

يمكن من واقع تلك الرُّسوم تصنيفها إلى مدارس/ اتجاهات، تراوح بين الواقعيَّة والرمزيَّة، وحتى ما يُشبه ضربًا من «السورياليَّة»[1]. أفلا يَحِقّ كذلك إعادة فهم مفردة «رَسْم» في ضوء الشواهد الأَثَريَّة تلك، بعيدًا عن ذلك التأويل المطَّرد، أو– على الأقل– بعيدًا عن تعميمه، سَيِّء الظنّ بثقافة العرب؟

(١) تُنظر مثلًا صورة ذلك الرجل الممتطي سبُعًا: (الأنصاري، **قرية الفاو**، ٧٦– ٧٧: لوحة ٣)، أو صورة المرأة في بحث (الذييب، **نقوش عربيّة شماليّة من جبل أُمّ سليمان**، ٣٨٠: لوحة ٢١). فمِن الراجح في هذه الرَّسْمَة الأخيرة أن الراسم قد عَمَد– في طريقة رَسْم الرأس والشَّعر، وهيئة اليدين، والرِّدفين مع الرِّجلين– إلى التعبير الحركيّ عن رَقْص المرأة بأسلوبٍ تجريديٍّ، يَقْرُب من السورياليَّة، وليس ذلك لما ذَهَب الذييب إليه من عَدَم إتقان الرسم.

٢- لوحة الأُنثى:

لا يتلبَّث الشاعر مع حاضر الفقد ولوعته حتى ينتقل إلى استحضار البدائل من الماضي أو الخيال. فتتعدَّد الحبيبات في عددٍ من الصُّوَر: «كدأبكَ [وفي رواية: كدِينكَ[1]] في أُمِّ الحُوَيْرِث... وجارتها أُمِّ الرَّباب... ألا رُبَّ يومٍ لكَ منهنَّ صالح... ويوم عَقَرْتُ للعَذارَى مَطِيَّتي... ويوم دَخَلْتُ الخِدْر... ويوم... ويوم... فمثلكِ حُبلَى... ويومًا... وبَيضة خِدْر...». ودِلالة هذا التكثُّر من صُوَر المرأة- وكذا التكثُّر من الأبيات المتعلِّقة بها، مقارنةً بالمقطع القصير المتعلِّق بالأطلال- تتَّجه إلى محاولة الشاعر ابتناء واقعٍ تعويضيٍّ، يشتقُّه من وجه الحياة الآخر، المُشرق بـ(الخِصب والجَمال)، كأنَّما ليعبِّر من خلاله: عن أملٍ ما يزال مستجدًّا، بالرُّغم من شعوره بالأسَى المُطْبِق لفقده في طالع القصيدة. وهو ذاتُ الابتناء التعويضيّ الذي يَدفع شاعرًا آخر- في إشارةٍ دالَّة- إلى أن يرَى، وهو يقف على الطَّلَل، في ناقته قَصْرًا بديلًا للدَّار الخَرِبَة، التي أعياه رَسْمُها وكلامُها:

فَوَقَفْتُ فيها ناقَتِيْ وكأنَّها فَدَنٌ لأَقْضِيْ حاجةَ المُتَلَوِّمِ[2]

---

(١) يُنظر: امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، (تحقيق: محمَّد أبي الفضل إبراهيم)، ٩: ٤.

(٢) عنترة، ١٨٨: ٦.

على أن (الأُنثى)- التي تحتلُّ من ديوان امرئ القيس مساحةً واسعةً، بَلَغَتْ نِسبةُ أبياتها المباشرة ١٧٪ من جُملة أبياته[١]- تَظَلُّ ملجأه المفضَّل في عراء الأطلال، وسِلاحَه الأمضى في مقارعة الموت، حتى إنه ليَلفظ آخر أنفاسه وهو يستجيرها ويستزيرها لغُربة ما بعد الموت[٢]:

أجارَتَنا إنَّ المَزارَ قَرِيْـبُ وإنِّي مُقيمٌ ما أقامَ عَسِـيْبُ
أجارَتَنا إنَّا غَرِيْبانِ ها هُنا وكُلُّ غَرِيْبٍ للغَرِيْبِ نَسِـيْبُ

وليس امرؤ القيس بِدْعًا في هذا؛ إذا عُلِم أن الأُنوثـة أصـلًا كانـت مقدَّسـةً معبـودةً عنـد العرب، وذلك بنَصِّ (القرآن الكريم): ﴿**إِنَّ اللهَ لاَ يَغْفِرُ أَنْ يُشْرَكَ بِهِ، وَيَغْفِرُ مَـا دُونَ ذَلِـكَ لِمَنْ يَشَاءُ، وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللهِ فَقَدْ ضَلَّ ضَلاَلًا بَعِيدًا. إِنْ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ إِلاَّ إِنَاثًا، وَإِنْ يَدْعُونَ إِلاَّ شَيْطَانًا مَّرِيْدًا**﴾[٣]. في إشارةٍ إلى آلهتهم المؤنَّثة: (اللَّات، والعُزَّى، ومَناة...)[٤]. وهـي كذلك لدى الأُمم القديمة، التي كانت معظم آلهتها مؤنَّثة: كعشتار، عشتروت، أفروديت، فينوس، إيزيس، أرتميس، إنانا.. إلخ.

(١) يُنظر: عبد المطّلب، **قراءة ثانية في شِعر امرئ القيس**، ٧٢.

(٢) امرؤ القيس، (تحقيق: محمَّد أبي الفضل إبراهيم)، ٣٥٧: ٩٧.

(٣) سورة النساء: آية ١١٦- ١١٧.

(٤) ويُنظر: السيوطي والمحلّي، **تفسير الجَلالين**، تفسير الآية ١١٧ من سورة النساء.

وإذا كانت أسماء الأماكن في الشِّعر ذاتَ وظيفةٍ شِعريَّةٍ، فإن أسماء الأشخاص، وبخاصَّة المرأة، ذاتُ وظيفةٍ كذلك. وفي هذا السياق من القصيدة من أسماء الأشخاص ستَّة: (أُمُّ الحُوَيْرث- أُمُّ الرَّباب- عُنَيْزَة- امرؤ القيس- فاطمة- حارث). لكلِّ اسمٍ منها دِلالة رمزيَّة، تتجاوز الدِّلالة الواقعيَّة. وقد لا تكون بعض تلك الأسماء- على الأقلّ- أسماء اجتماعيَّة حقيقيَّة، وإنَّما هي إشارات شِعريَّة.

وأوَّل تلك الأسماء في القصيدة (فاطمة)، وإنْ كان لا يَظهر اسمُها إلَّا متأخِّرًا، في البيت ١٨. ففاطمة هي المغادِرة، التي يَسُوْق اللوحةَ الأُولَى والثانية عنها، والتي يُشير إليها بضمير الغائبة، في قوله: «كدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ (قَبْلَها)». ويؤيِّد هذا قول (ابن قتيبة)[١]: «وكان امرؤ القيس طَرَدَهُ أبوه لَمَّا صَنَعَ في الشِّعر بفاطمة ما صَنَعَ، وكان لها عاشقًا، فطَلَبَها زمانًا، فلم يَصِلْ إليها، وكان يَطْلُبُ منها غِرَّةً، حتى كان منها يوم الغَدير بدارة جُلْجُل ما كان».

وعلى الرُّغم من تلك الحكاية التفسيريَّة، ومن إحالة ابن قتيبة[٢] مرَّة أخرى الإشارة الشِّعريَّة إلى امرأة واقعيَّة، حيث يذكر في موطنٍ آخر أن الشاعر يُشَبِّب بـ(فاطمة بنت العُبَيد بن ثعلبة بن عامر العُذْريَّة)، فإن اسم «فاطمة» يَظَلُّ- على المستوى الفنِّيّ- قِناعًا استخدمه الشعراء الجاهليُّون في سياقات التعبير عن الفِراق، لما يحمله من معنى «الفَطْم»، والفَطْم في اللغة: القَطْع، وفَصْل الرضيع عن أُمِّه[٣]. ومِن الدَّالِّ هنا أن أُمَّ امرئ القيس

(١) **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٠٧.

(٢) يُنظر: م.ن، ١: ١٢٢.

(٣) يُنظر: ابن منظور، (فطم).

نفسها اسمها (فاطمة بنت ربيعة بن الحارث بن زُهير)[1]؛ فكأنَّما اسم «فاطمة» في ذاته قد صار رمزًا أُمُوْمِيًّا أكثر منه اسم امرأة معيَّنة.

وليس امرؤ القيس بِدْعًا من الشعراء الجاهليِّين في توظيف دلالات الأسماء. فالمتتبِّع لهذه الظاهرة في الشِّعر الجاهليّ لا يَعدم رابطًا- يَقْوَى أو يَضعف- بين الاسم والتجربة التي يُفضِي بها النَّصُّ، ممَّا لا يَجعل اسمًا سِوَى ما استخدمه الشاعر لائقًا، في الغالب، ليَحُلَّ مَحلَّه. ألم تَرَ إلى (المثقِّب العَبْديّ)[2] مثلًا- بعد امرئ القيس بأكثر من أربعين سنة (-٣٥ق.هـ= ٥٨٧م)- كيف يستعمل اسم «فاطمة» كاستعمال امرئ القيس هنا، وفي السياق نفسه: «أَفاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكِ مَتِّعِيْـنِـيْ...»، تمامًا كما يقول امرؤ القيس: «وإنْ كُنْتِ قد أَزْمَعْتِ صَرْمِيْ فأَجْمِـلِيْ»، حين لا يكون مناصٌ من الفَطْم، ولا يَبْقَى من أملٍ إلَّا بعض مُتعةٍ أو بعض إجمال. وكِلا الشاعرَين يَستخدم الترخيمَ، الذي يُعَبِّر انثلامُ علامةِ التأنيثِ فيه، «فاطِم»، عن غياب اكتمال العلاقة بتلك المرأة، إذ تغدو محض ذِكرَى، كهذا الاسم المُرَخَّم مقارنةً بالاسم الأصليّ، سواءً أجاء الترخيمُ على لُغةِ مَن يَنتظر أم على لُغة مَن لا يَنتظر. وكذا، يَناديان «فاطِم» بأداة نداء القريب، ليُظهرا المفارقةَ بين مقدار قُربها النفسيّ ومقدار بُعدها الواقعيّ؛ ولذلك يُبالغ الشاعر في تصوير نأيها عنه، إمَّا بتصوير ظآلةِ الحاضر إلى الماضي، كـ«بَعَرِ الآرامِ في عَرَصاتٍ وقِيْعان»، أو بوصف طريقها وإبعادها، كما يفعل (المثقِّب)، ليُصَوِّر دهشته من أن فاطمة (الأُمّ)، تلك التي كان يناديها عن قُرب، قد

(١) يُنظر: ابن قتيبة، م.ن، ١: ١١٤- ١١٥.

(٢) **ديوان شِعر المثقِّب العَبْديّ**، ١٣٦: ١.

أضحتْ عنه بعيدةً بعيدة. ولأن سُنَّة الشاعر الجاهليّ أن يوظِّف الاسم في مثل هذا السياق للدِّلالة على انقطاع العلاقة بالأُنثى، استخدم (لَبِيْد) في معلَّقته اسمًا شبيهًا بـ«فاطمة»، هو اسم «نَـوَار»؛ في جُملةٍ من صُوَرِ القَطْع، شبيهةٍ بصُوَرِ المثقِّب عن المخالِفة وصُوَر امرئ القيس عن الصَّرْم. واسم نَوَار: يُشير إلى الأُنثى النَّافرة من الفَحْل، وإلى النِّفار عمومًا[1].

ثم انظر كذلك دِلالات أسماء أُخَر في الشِّعر الجاهليّ. كـ«هِنْد» في معلَّقة (الحارث بن حِلِّزَة)[2]؛ حيث يختاره الشاعر لكي يقول إنها قد أوقدتْ له النار بالعُود، أو بلفظٍ آخر بالمَنْدَل الرَّطْب، وهو بخورٌ يُنسب إلى (مَنْدَل) بالهِنْد[3]، تَتردَّد الإشارةُ إليه في الشِّعر الجاهليّ تمجيدًا للكَرَم الذي يَستدلُّ عليه العُميان قبل المبصرين. ولهذا يَعرض اسمُ هِنْد في قصيدة ابن حِلِّزَة عُروضًا في حديثه عن النار، بعد أن كان حديثه عن بَيْنِ (أسماء). ويُسمِّي (علقمةُ)[4] صاحبته بـ«لَيْلَى»، ثم يدعو لها بالسُّقيا، في سياق ذِكْر المشيب والحنين إلى عهد الشباب، وما شَطَّ من وَلْي ليلَى، وعادتْ بين الشاعر وبينه العوادي والخطوب. وكأنَّما «ليلَى» هنا رمزُ «اللَّيل/ الهموم»، التي يرجو أن تغسلها المطر، على شاكلة ما سيأتي في معلَّقة امرئ القيس. وتجد (عنترة) يتدرَّج في تسمية صاحبته؛ فهو يدعوها «عَبْلَة» حينما يكون في سياق الحديث عن الحياة والخير والأمل؛ لِـما يدلُّ عليه اسم «عَبْلَة» من معنى نعمةٍ واكتنازٍ وخِصب– وهو النَّعت ذاته الذي سيُضفيه على فَرَسه «العَبْل»، أو بلفظٍ

(١) يُنظر: ابن منظور، (نور).

(٢) يُنظر: ٢٠: ٧، ٢١: ٨– ٩.

(٣) يُنظر: الآلوسي، **بلوغ الأَرَب**، ١: ٧٠.

(٤) يُنظر: الشَّنْـتَمَرِي، ج١: ص١٤٣: ٢، ٥.

أُنثويٍّ آخر: «النَّهْد»؛ ليربط بين معنيَـي (الحُبِّ والحَرْب)، في طلب الحياة الشريفة من جهةٍ، وليَقرن من جهةٍ أخرى بين (الأُنوثة/ المرأة) و(الأُنوثة/ الفَرَس)، في رمزيّتهما المحوريَّة للحياة والتجدُّد والاستمرار. فيما سيكنِّي تلك المرأة في مقطعٍ آخر من معلَّقته بـ«أُمِّ الهيثم»، في سياق تَحِيَّة طَلَلِها؛ وذلك لعلاقة الكُنية هنا بالدَّار المهشومة القَفْر المُقْوِيَة. أمَّا في ساعة فراقها وانخرام علاقته بها، فيُكنِّيْها بكُنْيَةٍ أخرى، هي: «ابنةُ مَخْرَم». على حين أنه- في لحظة إعرابه عن انعتاقه من عُبوديَّة المجتمع بسِنانه، مع اعترافه ضِمنيًّا بأن الأُنثى وحدها قد استعبدته بحُبِّها- يُكَنِّيها بـ«ابنة مالك»[1]. ويختار (زُهير) لصاحبته كُنية (أُمِّ أَوْفَى)؛ لما تحمله هذه الكُنية من معنى الأُمومة والوفاء، كيما تكون هذه الكُنية في مقابل الكُنية المضادَّة: (أُمِّ قَشْعَم)؛ حيث جاءت القصيدة لتخليد قيمة الوفاء بين الناس، لتقيهم أمومةَ هذه الأُمِّ الأخيرة الكريهة:

فَمَنْ يُوْفِ، لا يُذْمَمْ، ومَنْ يُفْضِ قَلْبُهُ إلى مُطْمَئِنِّ البِرِّ، لا يَتَجَمْجَمِ

ويتّخذ (الأعشى) لحبيبته اسمَ «هِرَّة»، أو «هُرَيْرَة»، في مزاجٍ من تصوير اللَّذَّة بالجسد/ الرَّوضة، المُمَسَّك، المُزنبق، يُضاحك الشمسَ كوكبُه طيِّب النَّشْر. مقترنةً إشاراته هناك بالسحاب، والدَّجن، ونُزول الغيث، لحظةَ حضورها أو وداعها؛ ما حَمَل

(١) تُنظر: معلَّقة عنترة.

بعض الدارسين على أنْ يَرَى في هذا الاسم رمزًا شهوانيًّا جنسيًّا[1]. وهو اسمٌ يَرِد في النَّسَق الإشاريّ نفسه عند (امرئ القيس)[2]:

وهِرٌّ تَصِيْدُ قُلُوْبَ الرِّجالِ وأَفْلَتَ مِنْها ابنُ عَمْرٍو حُجُرْ

حتى زُعِم إن هِرَّة هذه هي إحدى زوجات أبيه أو قيانه[3]. كما يَرِد الاسم لديه– ورودَه عند (الأعشى)- في سياق صورة لَذَّته بالخمرة، المشجوجة بماء السحاب، أو المرأة المُمَسَّكة، طَيِّبَة النَّشْر، تمشي كمشي النَّزِيْف، و:

كَأَنَّ المُدامَ وصَـوْبَ الغَمامِ ورِيْحَ الخُزامَى ونَشْـرَ القُطُرْ

يُعَـلُّ بِـهِ بَـرْدُ أَنْيابِـها إذا طَرَّبَ الطَّائرُ المُسْـتَحِرْ...

فَلَـمَّا دَنَـوْتُ تَسَـدَّيْتُـها فَثَوْبـًا نَسِيْتُ وثَوْبًا أَجُـرْ

---

(١) يُنظر: نَصْرَت، ١٤٧.

(٢) يُنظر: ٩٥: ٢–٨، ٩٦: ١–٦، و١٠٠: ٤– ٥.

(٣) قيل هي أُمُّ الحارث بن حصين بن ضَمْضَم الكلبيّ، أو أخته، وقيل هي أُمُّ الحُويرث، زوجة حُجْر أبيه، أو هي هِرّ ابنة العامريّ، سلامة بن عبد الله، من بني عمرو بن عامر، من الأزد، وقيل بل ابنة العامريّ هي: فاطمة بنت عُبيد بن ثعلبة بن عامر العُذريَّة، المناداة في معلَّقته. (يُنظر: البغدادي، **خزانة الأدب**، ١: ٣٧٥، ٣: ٢٢٥– ٢٢٦، ١١: ٢٢٢). وعن أسماء النساء الواردة في شِعره ونِسبتها، (يُنظر مثلًا: مكّي، ٨١– ٨٤).

وكذا يأتي اسم «هِرَّة» في شِعر (طَرَفَة)[1] في سياقٍ شبيهٍ من صورةٍ جسديَّةٍ لامرأةٍ خمريَّةِ الثَّغْر، مِن نسوةٍ كبنات السحاب البِيْض. ومِن هناك رُبَّما كَمَنَتْ وراء اسم «هِرَّة» دِلالةٌ سِحريَّة أو شيطانيَّة؛ لعلَّها تَدُلُّ عليها هاتيك الصُّوَر النَّمَطِيَّة الغامضة للهِرِّ الذي يَمنح الناقةَ- في شِعرهم- طاقةً استثنائيَّةً على قَطْع الصحراء، والذي يظهر في قصائد محمَّلةٍ بالإشاراتِ الآنفةِ ذاتِها[2]، الواردةِ في سياقات ذِكْر المرأة الهِرَّة، صائدةِ الرِّجال مُفْنِيَةِ الشباب، حسب امرئ القيس[3].

(١) يُنظر: ١٤٥: ١، ١٥١: ٢٧.

(٢) يُنظر مثلًا: امرؤ القيس، ٨٨: ٢، ١٣٦: ٥؛ عنترة، ٢٠٢: ٣٥؛ الأعشى، ٢٥٧: ١٣.

(٣) هذا، وقد وجدتُ (نَصْرَت، ١٥٠- ١٥٩) يَتَكَلَّف في تفسير أسماء النساء في الشِّعر الجاهليّ مذهبًا موغلًا في إحالته إلى رموز ربوبيَّة، باستدلالاتٍ واهيةٍ- إنْ وُجِدَتْ: كرَبَّة الحِكمة، والحُبّ، والصَّيْد.. إلخ.، على غرار ما عُرف عند الإغريق من تَعَدُّد الآلهة. ولئن كان من الحَقِّ أن الأسماء تُمَثِّل إشارات شِعريَّة تعبيريَّة، لا واقعيَّة ولا اعتباطيَّة- ينتخبها الشاعر حسب ما تحمله مادَّتها اللغويَّة من مواءمةٍ دلاليَّة أو إيحائيَّة لسياق موضوعه- فإن تَعَدُّد الرموز في وثنيَّة العرب لم يكن على غرار تَعَدُّدها في الوثنيَّة اليونانيَّة؛ إذ هو أصلًا تَعَدُّد أصنامٍ لا تَعَدُّد آلهة، وإنْ استخدموا الآلهة بمعنى الأصنام، كقولهم: ﴿أَجَعَلَ الآلهةَ إِلَـٰهًا واحدًا﴾، (سورة صاد: آية ٥، ويُنظر: الكلبي، ٣٣)؛ فهم- مع معرفتهم بعض أساطير الأُمم، وتَعَدُّد رموز الإِلَـٰه لديهم، أو إشراكهم مع الله غيره- إنّما كانوا، في الغالب، يتَّخذونها لتُقَرِّبهم إلى الله زُلفَى. (ويُنظر في هذا مثلًا: صاعد الأندلسيّ، **طبقات الأُمم**، ١١٦- ١١٧). أضف إلى هذا أن ما قد يكون في شِعر الجاهليِّين من ذلك لم يَعُد أكثر من رواسب تاريخيَّة باهتة- على أهميَّتها- تكمن في جذور الكلمات و(لا وَعْي) الشاعر.

فهذا إذن موضوعٌ واسعٌ، وجديرٌ بدراسةٍ مستقلَّةٍ، يَدلُّ على أن امرأ القيس يتعامل بالأسماء في شِعره حسب تقليدٍ شِعريٍّ راسخٍ في عصره.

وإذا كان النُّقَّاد العرب قد تنبَّهوا إلى أن «للشُّعراء أسماء تَخِفُّ على ألسنتهم وتَحْلُو في أفواههم، فهُم كثيرًا ما يأتون بها زُورًا... وربَّما أَتَى الشُّعراء بالأسماء الكثيرة في القصيدة، إقامةً للوزن وتحليةً للنَّسيب»[1]، فإن الأسماء في معلَّقة امرئ القيس قد تَعدَّدت وتَلوَّنت، لا لُمجرَّد الخِفَّة أو التحلية، ولا لشَبَقِيَّة الشاعر- كما يحلو التفسير الدارج للظاهرة كذلك- بل لأن تلك الأسماء شيفرات شِعريَّة تَتلوَّن بالمواقف الشِّعريَّة المختلفة، حتى في القصيدة الواحدة كما في معلَّقته، أو في البيت الواحد أحيانًا[2]. ولذا، فليس تَعَدُّد الأسماء مرتبطًا بشِعر الشَّبَقِيِّين من الشعراء، كامرئ القيس، حَسْب، بل هو في شِعر غيرهم أيضًا، من العُشَّاق المعروفين بتوحيدهم في الحُبّ، (كعنترة)[3]، الذي يفخر لعَبْلَة أنه لا يريد من النساء سِواها، ومع هذا فإنه يذكر سِواها: كـ«سُمَيَّة»[4]، و«رَقاش»[5]، و«قَطام»[6]. ثُمَّ، لولا أن أسماء النساء في شِعرهم ذات وظيفة فنِّـيَّة، تُستمد من دلالاتها اللغويَّة، أ فيَتَّفِق-

(١) ابن رشيق، **العُمدة**، ٢: ١٢١- ١٢٢.

(٢) (يُنظر: امرؤ القيس، ٢١١: ١)، حيث قَرَن ثلاث نساء في بيتٍ واحد. وفي (١٩٩: ٥) قَرَن أربع نساء في بيتٍ واحد.

(٣) يُنظر: ٣٠٨: ٢١.

(٤) يُنظر: م.ن، ٢٧٠: ١، ٢٩٨: ٣. وقد قيل إن (سُمَيَّة) امرأةُ أبيه، وحُكي لذِكرها في شِعره حكاية، (يُنظر: عنترة، ٢٦٩- ٠٠٠)، لكنه قد ذَكَرَها بِحُبٍّ، أكثر من مَرَّة، (يُنظر: ٢٩٨: ٣).

(٥) يُنظر: م.ن، ٢٤٠: ١- ٠٠.

(٦) يُنظر: م.ن، ٢٤٢: ٦.

في العقل أو الواقع- أن تكون وسيلةُ إغراء الشاعر صاحبتَه عن طريق سَرْدِ مغامراته الغراميَّة مع غيرها من الضَّرائر؟!

وعلاوةً على ما تَقَدَّم فإن اسم «فاطمة» في معلَّقة امرئ القيس يَلتحم بموضِعِه من جسد القصيدة، منسجمًا مع ما سَبَقَه مباشرةً من ذِكْر «المُرْضِع» والرَّضاع في (البيت ١٥)؛ فإذا كانت المُرْضِع تُسْلِم نفسها للشاعر، حارمةً وليدها، فكيف بعذراء، تَتَدَلَّل، وتُزْمِع صَرْمَه، وتَسُوْءُها خليقتُه، ويأخذها الغُرور؟!

ولئن كانت (فاطمة)- الحبيبةُ، أو الأُمُّ- قد فَطَمَتْه، فذلك دَأْبُـه، فقد فَطَمَتْه أُمَّان قبلها: (أُمُّ الحُويرث)، وجارتُها (أُمُّ الرَّباب). ويَبْرُز هنا التركيز على معنَى الأُمومة والخِصب؛ فكُنية (أُمِّ الحُويرث) (=أُمّ الحارث)، تَحمل دِلالة الأُمومة والخِصب، في الكائن الحَيّ وفي الأرض. واسم الحارث سيتكرَّر في اللوحة الأخيرة من القصيدة، مقترنًا بالمطر: «أَحَارِ تَرَى بَرْقًا أُرِيْكَ وَمِيْضَهُ»، حسب رواية (الأصمعيّ) المعتمَدة هنا. وهو اسمٌ دالٌّ على فِعل الحَرث والإخصاب. «وفي الحديث: أَصْدَقُ الأسماء الحارث؛ لأن الحارث هو الكاسب»، وقال (الأزهريّ): «حَرَثَ الرَّجُلُ، إذا جَمَعَ بين أربع نِسوة»، وقال (ابن الأعرابيّ): «الحَرْثُ الجِماع الكثير»، وحَرْثُ الرَّجُل: امرأتـُه، كما وَرَدَ في القرآن الكريم[١]. بل إن كُنية «أُمِّ الحارث» تُقابل كُنية «أبي الحارث»، وأبو الحارث هي كُنية امرئ القيس نفسه[٢]. وهي كُنية الأَسَد أيضًا، الذي تَسَمَّت باسمه قبيلة (أَسَد)، التي عاش

(١) يُنظر: ابن منظور، (حرث).

(٢) يُنظر: الأصفهاني، ٩: ٧٧.

امرؤالقيس بين ظهرانيها. واسم «الحارث» يتكرَّر في سِلسلة آباء امرئ القيس ثلاث مرات، وهو كذلك جَدُّهُ لأُمِّه. ومِثْل هذا قد جَعَل (سوزان ستِتْكِفِتْش)[1] تَرَى في مفردة «حارث» في القصيدة الجاهليَّة ما نراه هاهنا من «تعبيرات متَّصلة بعضها ببعض استعاريًّا وأسطوريًّا وشعائريًّا، من جهة بَعْثِ الحيويَّة، وهي تعبيراتٌ موجودةٌ في (الشعائر الموسميَّة): أي جوانب الخُصوبة المرتبطة بالنبات والجِنس والتضحية بالدَّم».

أمَّا (أُمُّ الرَّباب)، فالرَّباب هو السحاب الذي قد رَكِب بعضُه بعضًا، وقيل سحابٌ أبيض، وقد يكون أسود، وقيل المتعلِّق منه، تراه كأنه دون السحاب، وهو المطر يَرُبُّ النبات والثَّرَى ويُنَمِّيه. ومادَّة الكلمة بعدئذٍ غَنِيَّة بإيحاءاتها بالأُمومة والخِصب والنماء[2].

ويَحْسُن الوقوفُ هنا إزاء أربع مفردات متداخلة الدِّلالة في لسان العرب، تَفَهُّمًا للجذور اللغويَّة التي يَبني عليها الشاعرُ اختيار مفرداته:

١- رَباب: سَحابٌ أبيض.

٢- رَبْرَب: قطيعُ مها (بَقَرُ وَحْشٍ)، وقيل: ظِباء.

٣- مها: بَقَرُ وَحْشٍ بِيْض.

٤- مها: كلُّ ما كان كالماء، في بياضٍ بَرَّاقٍ مُمَوَّهٍ؛ فيُطلقونها على الدُرِّ، والبِلَّوْر، والشمس. ويستعيرونها لثَغْر المرأة[3].

---

(١) أدب السياسة، ٧١- ٧٢.

(٢) يُنظر: ابن منظور، (ربب).

(٣) يُنظر: الأعشى، ١١٠: ١٠، ١٥١: ١٠.

حيث يُلحظ أن كلمة «رَباب» مُتَّصلة النَّسَب بـ«رَبْرَب»، اتِّصالًا صوتيًّا ودِلاليًّا ورمزيًّا، مثلما أن «المها»: (بَقَرُ الوَحش) مشترِكةٌ مع «المها»: (بمعنَى كلِّ ذي ماء، أو مُخَــيِّل ماء، من الدُّرِّ، أو البِلَّوْر، أو الشمس)، اشتراكًا لفظيًّا ودِلاليًّا ورمزيًّا[1]. ثم بين هذه الكلمات الأربع مجتمعةً، «رَباب– رَبْرَب– مَها– مَها»، وِحْدَةٌ دِلاليَّةٌ تكمن في معنَى المائيَّة، والخِصب، وأَلَق البياض، والإشراق الفاتن. وهو ما يَشِيْ بعلاقة تاريخيَّة لُغويَّة بين هذه المفردات، تُفَسِّر انتخابها من الشاعر الجاهليّ للتعبير بها جميعًا عن المرأة.

وهكذا فتلك الأسماء (فاطمة– أُمُّ الحُويرث– أُمُّ الرَّباب– حارث) ليست أسماء في حقيقتها، وإنَّما هي شيفرات شِعريَّة، دوالّ على الجدليَّة بين طَرَفَي المعادلة، التي سَبَق القول إن القصيدة تَدُوْر في فَلَكها: (الفَناء– الحياة). فلا غرابة بعد هذا أن يرَى في صورة المرأة/ الأُنثى رمزًا للحياة، بمعاني الخِصب والأُمومة فيها؛ فها هو ذا الشِّعر يدلّ على ذلك كما تدلّ الميثولوجيا العربيَّة. ولئن صَحَّ القول إنها كانت للشاعر في هذا أسبابه النفسيَّة الخاصَّة– بالنظر إلى تأزُّم علاقته بأبيه، وهو ما جَعل (المرأةَ الأُمَّ) «أكثر صُوَر النساء سيطرةً على الحركة الذهنيَّة، ومِن ثَمَّ أخذتْ مِساحةً ممتدَّةً في ديوانه»[2]– فلقد عُدَّت المرأة لدى العرب بعامَّة نظيرًا إنسانيًّا (للشمس)– الأُنثى الأُمّ، ومَصْدَر الخِصب– كما عُدَّت الظَّبْية

---

(١) ابن منظور، (مها).

(٢) يُنظر: عبد المطَّلب، ٧٤- ٠٠، ٢٣٠.

والغزال والمها والخيل نظائرَها من الحيوان، والنخل والسَّمُر نظائرَها من النبات، والدُّرّ نظائرَها من الجماد[1].

وقد آن أن يقف القارئ على مفتاح (الشمس)، بوصفه مَلِكَ المفاتيح الرمزيَّة الأخرى، التي تتأسَّس عليها صُوَر القصيدة الجاهليَّة النَّمَطِيَّة.

لقد مَثَّلَت الشمسُ في مُخيِّلة الجاهليّ- سواء في الجاهليَّة الأُولى أم في رواسبها في الجاهليَّة المتأخِّرة التي ظَهَرَ عليها الإسلام- ظاهرةً كونيَّة عَجِزَ ذهنه البدائيّ عن استيعابها؛ إذ نَظَرَ إليها فوجدها تُؤَثِّر على كلِّ شيءٍ في حياته، فتُورثه خيرًا أو شرًّا، تُؤَثِّر على الإنسان وعلى النبات وعلى الحيوان وعلى تقلُّبات المواسم والأجواء، فاعتقد الأُلوهيَّة فيها، وأنها هي التي تُحْدِث تلك الآثار بتدبيرها، وتَصَوَّر لها أدواتٍ في الطبيعة تُديرها، كان منها (المرأة) من بني الإنسان، وكان منها (الغزال، والظَّبْي، والمها، والفَرَس) من الحيوان، ومن الأشجار كان منها (النخل).. إلخ. ومِن ثَمَّةَ كانت (الشمس)- في شِبه الجزيرة العربيَّة وما جاورها- أبرز المعبودات من الكواكب، تلك الكواكب التي اتَّخَذُوا الأصنامَ-- عند ظهورها في جزيرة العرب-- رموزًا لها: كاللَّات رمز الشمس، ووَدّ رمز القَمَر، والعُزَّى رمز الزُّهْرَة[2]. ويمكن أن يكون في الجدول التقريبيّ (الجدول٢: ملاحق الدراسة)- المستخلص من كُتب الآثار والتاريخ- مؤشِّرٌ على انتشار هذه العقائد جغرافيًّا وتاريخيًّا. وذلك الجدول لا يَدَعُ ريبًا في علاقة نَصٍّ يعود إلى عصر العقائد الشمسيَّة

---

(١) يُنظر: جواد علي، ٦: ٥٠- ٠٠؛ البطل، ٥٧، ٧٧.

(٢) يُنظر: نيلسن، **التاريخ العربيّ القديم**، ١٩٢- ٠٠٠؛ جواد علي، ٦: ٥٠- ٠٠٠؛ ضَيْف، ٨٩- ٠٠.

بتصوُّراتها. ويتَّضح من خلال الاستقراء انتشارُ هذه المعبودات في شِبه الجزيرة العربيَّة، وكذلك العلاقات بين أديان العرب الجنوبيَّة والشَّماليَّة ومعبوداتهم، وامتداد ذلك إلى ظهور الإسلام.

والشمس الولود تبدو أعظمَ تلك الآلهة عند عرب شِبه الجزيرة، وهي من أقدمها لديهم، إنْ لم تكن أقدمها[1]. فهي أقدم من مرحلة البداوة (أو مرحلة استخدام الإبل)- التي يُحَدِّد لها (أَلْبِرْت جام Albert Jamme) النصف الأخير من الألف الثانية قبل الميلاد[2]، والتي يَعْزُو إليها (البطلُ)[3] اتِّجاهَ العرب إلى الشمس؛ لطبيعة بيئتهم الصحراويَّة- ذلك أن آلهة الشمس كانت قد عُرفت في اليَمَن، ذي الحضارة الزراعيَّة والبيئة الريفيَّة. أمَّا في بلاد الرافدين، فقد عُرفت أُلوهيَّة الشمس منذ تاريخ سحيق. من شواهد ذلك الكثيرة ما يَرِد في النُّصب المخروطي لشريعة (حمورابي)، ملِك بابل (١٧٩٢- ١٧٥٠ق.م)، الذي صُوِّر في أعلاه (شمش)، إِلَـٰه الشمس والعَدل، جالسًا على عرشه، كأنما يُملي شريعته على حمورابي[4]. كما أن آلهة الشمس أكثر الآلهة انتشارًا، حتى إن كثيرًا

---

(١) على الرُّغم من قِدَم (وَدّ- رمز القَمَر)؛ إذ هو من آلهة قوم نُوح، فإن العرب قد عَرَفَت (اللَّات- رمز الشمس) قبله، كما يَستنتج (الحموي، (ودّ)).

(٢) يُنظر: جواد علي، ١: ١٩٨.

(٣) ٥٧.

(٤) يُنظر: مجموعة من المؤلِّفين، **شريعة حمورابي وأصل التشريع في الشرق القديم**، ١١؛ قاشا، سهيل، **المرأة العربيَّة في شريعة حمورابي**، ١٦.

وواضحةٌ العلاقة بين اسم الإِلَـٰه (شمش) واسم «الشمس»، وربما كانت تسمية «شمس» بهذا الاسم أصلها اسم ذلك الإِلَـٰه.

من الباحثين يرون أن كبير أصنام العرب في مكَّة (هُبَل)- وإنْ كان قد يبدو عند العرب إلاهًا قَمَريًّا- هو تعريبٌ للاسم (أبولُّو Apollo)، إلَـٰه الشمس والشِّعر والفنّ في حضارة اليونان والرومان[1]. ولمكانة الشمس تلك في المعبودات كان اسم «اللَّات» يُذكر بعد الإلَـٰه «شمش= شمس»- بوصفه رديفه الرمزيّ- في حين يتقدَّم في النقوش على أسماء الآلهة الأخرى، كـ«رحمن= الرَّحمـٰن»، و«رحم= الرحيم»، وغيرهما[2]. وكذا قُدِّم اسمه في (القرآن الكريم).

بل إن تسمية العرب للجهات الأربع بأسمائها المعروفة، من يمنٍ وشامٍ أو شَمالٍ وشرق وغرب، دالَّة على أن جهة العرب الأصليَّة، التي يُرتِّبون عليها تحديد الجهات، هي الشرقُ، قِبلةُ الشمس. ذلك أن لفظ «يَمَن/ يمنت» يُستعمل اسمًا لكلِّ جَنوب[3]، «وقيل لناحية اليَمَن: يَمَنٌ لأنها تلي يمين الكعبة، كما قيل لناحية الشأم: شأم لأنها عن شِمال الكعبة»[4]. فأصل «يَمَن»: «يمين»، وأصل «شَمال»: «شِمال»؛ وذلك لمراقبتهم الشَّرق دائمًا، وتَوْلِيَة وجوههم شَطْر الشمس.

وكثيرةٌ هي آثار عقيدة الشمس عند العرب. ولعلَّ من شواهدها الباقية في شَمال الجزيرة تلك الأعمدة الحَجَريَّة المسمَّاة بـ«الرجاجيل». وهي أعمدةٌ طويلةٌ مثبَّتةٌ في

---

(١) يُنظر: الكلبيّ، **الأصنام**، ٢٧- ٢٨؛ سفر ومصطفى، **الحَضْر مدينة الشمس**، ١٨؛ ظاظا، **المجتمع العربيّ القديم من خلال اللغة**، ١٧٨. ويُقارَن: الأنصاري وآخران، **مواقع أَثَريَّة**، ٣١- ٣٢.

(٢) يُنظر: موسكاتي، ٣٥٨- ٣٥٩؛ الروسان، ١٦٥- ١٦٦، ١٨٠، ٤٤٣، ٤٤٧.

(٣) يُنظر: بافقيه وآخرون، ٤١٢.

(٤) ابن منظور، (يمن).

الأرض، على بُعد ١٢ كيلًا جنوب مدينة (سكاكا)، تُرى عن بُعدٍ كأشخاص واقفين. ذلك أنها تقوم في صَفٍّ يستقيم من الشَّمال إلى الجنوب، متَّجهةً شرقًا. وهي بهيئتها هذه- وبخاصَّة أربعة منها[١]- كأنَّما تُمَثِّل أفراد الأُسرة: (الأُمّ، والأب، وطفل أُنثى، وطفل ذَكَر)، أو بلفظ آخر-- وحسب العائلة الأسطوريَّة من النجوم والكواكب، التي سنتطرَّق إليها بعد قليل--: (الشمس= اللَّات، والقَمَر= وَدّ، والزُّهْرَة = عثتر، ثم ملك). وكان يُنظر إلى (ملك) كالزُّهْرَة، أو كان لَقَبًا من ألقابها، وإنْ كان يُعَدُّ باسمه هذا الابن البِكر للقَمَر، عَبَدَه الثَّموديُّون، وكان له مَعْبَد في دومة الجندل[٢].

على أن آلهة (كِنْدَة/ الفاو) هي «كَهْل»، الذي هو في أصله «وَدّ/ رمز القَمَر»[٣]؛ حيث يُلحظ الشَّبَه بين هيئة صورته في قرية الفاو[٤] وما يصفه (الكلبيّ)[٥] عن وَدّ[٦]. والقَمَر من المعبودات الأُولى. يدلُّ على ذلك أن وَدًّا ذُكِر في أصنام قوم نُوح عليه السلام. وكان القَمَر قد أغوَى نساء الساميِّين، فعَبَدْنَه إلاهًا محبَّـبًا؛ لأنه حاميهنَّ من الآلهة[٧]. ولذلك

---

(١) يُنظر: الحمود، ٦٨: لوحة ٢٦.

(٢) يُنظر: نيلسن، ٢٢٤- ٢٢٧؛ حتي، ١: ١٢٨؛ الروسان، ١٨٤.

(٣) ولوَدّ مَعْبَدٌ وآثارٌ في (الفاو). (يُنظر: الروسان، ١٩٠- ١٩١).

(٤) يُنظر: الأنصاري، **قرية الفاو**، ٦٧: لوحة ١.

(٥) يُنظر: **الأصنام**، ٥٦.

(٦) وهناك لوحةٌ صخريَّةٌ منقوشةٌ لإنسان في حالة استعراض، حاملًا معه بعض الأسلحة، عُثِر عليها في (بئر حما)، في الشمال الشرقيّ من مدينة نجران، على مسافة ١٧٥ كيلًا تقريبًا، تكاد تكون نسخةً من صورة كَهْل في الفاو. ولا غرابة؛ فالأثران من منطقة واحدة. (يُنظر: الحمود، ١٠٨: اللوحة ٤٨).

(٧) يُنظر: ديورانت، **قِصّة الحضارة**، ١: ١٠٢.

كانت عقيدة العرب فيه مرتبطةً بنظائر مذكَّرة من الطبيعة، تُقابل ما تَقدَّم في عقيدتهم الشمسيَّة من نظائر مؤنَّثة، كالظِّباء والمها. ولأن للقَمَر رمزيَّته الذُّكوريَّة الفحوليَّة، تَرِد إشارةُ امرئ القيس[1] العابرة في وصف قيصر: بـ«...أنَّكَ أَقْلَفُ إلَّا ما جَنَى القَمَرُ»؛ لما كانوا ينسبونه من تلك الحالة من التَّشَمُّر الطبيعيّ في قلفة الذَّكَر إلى القَمَر.

ولعلَّ مِن أبرز نظائر القَمَر (الثَّور الوحشيّ)- المشبَّه في شِعر (النابغة الذُّبياني)[2] بـ«الكوكب الدُّرِّيّ»[3]- يُقابل المها أو بقر الوحش في رمزيَّتها الشمسيَّة. لهذا جاءت

---

(١) ١١١ : ١. ويُنظر: ابن منظور، (قمر).

(٢) يُنظر: ٢٤ : ٦.

(٣) وهنا يُسجِّل (البطل، ١٧٩) أنه لَمَّا كان الثَّوْر الوحشيّ رمزًا للقَمَر، فإن قِصَّة كفاحه كانت تبدأ ليلًا ليواجه مهاجمة الصائد والكلاب مع طلوع الشمس، على حين يقع العكس في قِصّة حمار الوحش والظليم؛ لأنهما رمزان شمسيَّان. ولكن قِصّة المهاة- وهي رمزٌ شمسيّ أيضًا- كانت تُشْبِه في توقيتها قصة الثَّوْر، (معلَّقة لبيد مثلًا). غير أن البطل كان يقع في خَلْط بين دِلالة المهاة ودِلالة الثَّوْر الوحشيّ- كما في كتابه: (١٣١، ٢٢٩)- في ربطه بين البقر الوحشيّ (المها) والقَمَر، وذلك في حديثه عن طقس الاستمطار الجاهليّ. ومِثل خَلْطه يخلط غيره، كـ(ستِتْكِفِتْش، سوزان)، حينما تسمِّي الحمار في معلَّقة لبيد ثورًا، (يُنظر: **القراءات البنيويَّة**، ١١١)، وتكرِّر الخطأ نفسه (ص١٣٠). وكذا تسمِّي المها، المصوَّر صيدها في معلَّقة امرئ القيس، تارةً وُعُوْلًا: (م.ن، ١٢٦، ١٣٩)، وتارةً ظباءً: (ص١٢٧). ومثلها يفعل (عبد المطّلب، ١٩٦)، فيسمِّي الثَّوْر الوحشيّ حمارًا، بل لقد ظَنَّ تشبيه الشاعر ناقةً بثورٍ وحشٍ هو تشبيه ناقةٍ بفَرَس!: (ص٢١١). وكذلك يفعل (أبو ديب، ١٩٧)، عندما يسمِّي «العُصْمَ= الوُعُوْل»- الواردة في نهاية معلَّقة امرئ القيس- «غزلانًا»! وأين الوُعُوْل من الغزلان؟! ويترتّب على هذا الخلط عند هؤلاء- وهم يضطلعون بقراءة الشِّعر الجاهليّ ومحاولة تأويله- خلطٌ في المعادلات الرمزيَّة لتلك الحيوانات، المهمَّة في دِلالتها لدَى الشاعر الجاهليّ على المستوى الفنِّي والمستوى الميثولوجيّ، ومن ثم أخطاء في الفهم والتفسير.

صُوَر الثَّوْر النَّمَطِيَّة– في تشبيه الناقة به، ومعركته مع الصائد والكلاب[1]– معبِّرةً عن الرجولة/ الفحولة؛ من حيث كانت الناقةُ نفسُها معادِلًا رمزيًّا لروح الشاعر، يَبُثُّ من خلالها صورةً لجهاده في الحياة، ويُلقي على لسانها بعض شَجْوه وشكواه[2]، فضلًا عن أن الإبل قد بَدَتْ طَوْطَمًا لبعض أحياء العرب[3]. وإتيانُ الرمزيَّةِ القَمَريَّةِ للثَّوْر، في مقابل رمزيَّة المها أو الظِّباء للمرأة/ الأُنوثة/ الشمس، «ليس على أن ذلك حكاية عن قِصَّة بعينها»[4]. ولَمَّا كان لنَمَطِ صورةِ الثَّوْر لديهم مغزاهُ الرمزيُّ– الذي لا يجوز الإخلال به– فقد يَرَى الراوي ضرورة أن يَستدرك على الشاعر، الذي لا يستكمل حكاية الثَّوْر، بإضافة ما وَرَدَ عنها لدى غيره من الشعراء؛ وذلك ما نُسِب فعلُه إلى (حمَّاد الرواية) في

(١) يُنظر مثلًا: امرؤ القيس، ١١٨– ١٢٠؛ عَبَدة بن الطبيب، (الضبِّي، **المفضَّليَّات**)، ١٣٨– ١٤٠: ٢٤– ٤٤؛ النابغة الذبيانيّ، ص١٠: ٦– ص١٢: ٥، وص٢٢: ٢– ص٢٤: ٧، وص٥٠: ٥– ص٥١: ١، و١١٤: ١– ٤، ١٤٤: ١– ٢؛ زُهير، ٤٤– ٤٥؛ الأعشى، ٥٠– ٥٢: ١١– ٢١، و١١٢– ١١٣: ٢٥– ٢٩، و٢٢٥– ٢٢٦: ٢٨– ٣٤، و٢٥٤– ٢٥٥: ٣١– ٤٢، و٣٣٥– ٣٣٧: ١٦– ٢٩.

(٢) يُنظر مثلًا: المثقِّب العَبْديّ، ١٩٤– ١٩٨: ٣٦– ٣٨؛ الأعشى، ٥٨– ٥٩: ٤١– ٤٥.

(٣) فقد عَبَد بعضُهم الإبِلَ، كطيئ الذين كان لهم جَمَلٌ أسود يعبدونه، (يُنظر: الأصفهاني، ١٦: ٤٧ (ط. عزّ الدِّين))– وفي (ط. الثقافة، ١٧: ١٧٥): «جَبَل»– أو بَكْر بن وائل الذين كان لهم سَقْب يعبدونه، (يُنظر: الكلبيّ، **جمهرة النَّسَب**، ١٢١). ومِن ثَمَّ يمكن أن تُفَهَّم العلاقة الطَّوْطَمِيَّة بين تسمية جَدِّهم بـ«بَكْر»– وهو الفَتِيُّ من الإبل– وعبادتهم تلك. وعن عقائد العرب في الإبل، (يُنظر: الفَيْفي، عبدالله بن أحمد، **شِعر ابن مُقْبِل**، ١٥٢– ١٥٣، ١٦٠– ١٦١، ١٦٣– ١٦٥، ٣٣٩– ٣٤٩؛ ابن صراي، ٤٣– ٥٠).

(٤) الجاحظ، **الحيوان**، ٢: ٢٠. وإشارة الجاحظ هذه مهمَّة في إيمائها– وإنْ من طرفٍ خفيّ– إلى أن رؤية الشاعر القديم إلى تلك الحيوانات كانت تتجاوز وصف الطبيعة، أو حكايات الصيد والطَّرد، أو مُتَع اللَّهو والرِّياضة البَـرِيَّة، إلى معانٍ أبعد، تتعلَّق بعقائد العرب في الحيوان.

إحدى قصائد (زُهير)، حيث لم يَجِد-- بحِسِّ تَلَقِّيه الخبيرِ بأعراف القصيدة الجاهليَّة-- ذلك الخروجَ الذي أَلِفَه في الشِّعر القديم من المقدِّمة إلى رحلة (الناقة المشبَّهةِ بالثَّوْر الوحشيّ)، فانفرد بإقحام صورةٍ، مثاليَّةِ الاكتمال في نَمَطيَّتها، بدا أصلها ماثلًا في معلَّقة (النابغة)[١].

ولقد عُرِف القَمَر بـ«ثور»، ورُمِز له عند العرب الجنوبيِّين برأس ثورٍ ذي قرنين، ودُعِيَ بـ«أبم»، أي (أَبٌ)، ووصفوه بـ«كهلن»، أي: (شيخٌ كبير/ قديمٌ أزليّ/ قويٌّ قدير)، أو «بَعْلٌ»، والزوج هو البَعْل، والبِعال: النِّكاح[٢]. ومِن هنا تبدو واضحةً رمزيَّةُ صُوَرِ الثَّوْر المنتشرة في آثار الفاو ومذابحها، التي كانت تُصنع على شكل رأس ثور[٣]. بل لقد

(١) يُقارَن: زُهير، ٤٤- ٤٥: حاشية (٤) بالنابغة، ص١٠: ٤- ص١٢: ٤. وحمَّاد يمثِّل متلقِّيًا مهمًّا للقصيدة الجاهليَّة، وقارئًا يكتسب أهميَّته من قُربه من تجربة الشُّعراء الجاهليِّين وتشرُّبه أعرافهم التعبيريَّة، بحيث تُعَدّ إضافاتُه، أو حتى نُحوله، كما تُسمَّى، وثائقَ بالبنية التقليديَّة المُثلَى للقصيدة الجاهليّة، بالغةَ القيمة. وأمثلة هذا القَبيل من حِرص الرُّواة والشُّرّاح على تقاليد القصيدة الجاهليَّة مألوفةٌ، قارن مثلًا انتقاد (الأنباري، **ديوان المفضّليّات مع شرحه، ٣٩٠**) (سُوَيْدَ بن أبي كاهل)، لَمَّا خَرَج في مفضَّليَّته من المقدّمة الغزليَّة إلى وصف قَطْع المهامه بالخيل لا بالإبل، كعادة الشُّعراء. على أنه يمكن تعليل مخالفة سُوَيْدٍ تلك بأنه كان من متأخِّري شعراء الجاهليَّة المخضرمين (- بعد ٦٠هـ= ٦٨٠م)، الذين كان قد أخذ تمسُّكهم بتقاليد القصيدة القديمة في الضعف.

(٢) يُنظر: جواد علي، ٦: ١٦٣- ٢٠٠؛ الروسان، ١٥٨؛ العسكريّ، **الفروق اللغويَّة، ٢٣٤**. على حين يُشار بصفة «كهلن» في آثار الصفويِّين في الشَّمال إلى كاهن المعبد، وتُرادف «أفكل» المعبد عند الثموديِّين واللحيانيِّين. (يُنظر: الروسان، ٧). ولا فَرق، من حيث إيحاء الصِّفة بالتبجيل الدِّينيّ للموصوف.

(٣) يُنظر: الأنصاري، **قرية الفاو، ١٣٨**: لوحة ١، ٢. وكذلك مشاهدات شخصيَّة في (متحف الآثار- كليّة الآداب- جامعة الملك سعود).

قيل إن (كِنْدَة) يُنسبون إلى رجلٍ اسمه (ثور)، وإن (ثورًا) هو(كِنْدَة)، جَدُّ امرئ القيس نفسه[١]. فيما يُنبئ عن عقيدةٍ طَوْطَمِيَّة Totemism[٢]. كما أن (كَهْلان بن سبأ بن يشجب) هو جَدُّ بُطونٍ كثيرةٍ من قحطان، من جملتها كِنْدَة[٣]. وممَّن أُطلق عليهم (كاهل) من العرب (بنو كاهل الأسديُّون)، قتلةُ أبي امرئ القيس[٤].

ومع ذلك فإن عبادة القَمَر في أهل قرية الفاو لا تكتمل إلَّا بـ(اللَّات/ الشمس)؛ فهم يستعيذون بالقَمَر والشمس والزُّهْرَة (كَهْل واللَّات وعثتر)[٥]. وكان كَهْل يزدوج على شواهد القبور مع اللَّات، في دائرتَين رمزيَّتين للقَمَر والشمس[٦]. ولا غَرْوَ، فبالرُّغم من شُهرة عبادة الشمس في اليَمَن– منذ بِلقيس (ق١٠ق.م)– وبقاء عبادتها في قبائلها، كـ(بني الحارث بن يَشْكُر) من الأَزْد، فإن عبادة القَمَر كانت جنوبيَّة أيضًا، انتقلتْ مع بداية الهجرات الساميَّة إلى شَمال الجزيرة، إبَّان العصر (الباليوليثي Palaeolithic)[٧]. وقد وُجدت آثار عبادة القَمَر في أجزاء اليَمَن المختلفة، فكان: سنّ، وعم، ووَدّ، والمقة،

---

(١) يُنظر: الجُمَحي، ٤١؛ ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١١٤؛ الأصفهاني، ٩: ٧٦.

(٢) يُنظر عن هذا: مُحْيِي الدِّين، **عبادة الأرواح**، ١٥٤– ٢٠٠.

(٣) يُنظر: كحالة، **معجم قبائل العرب**، ٣: ١٠٠٢.

(٤) يُنظر: ابن منظور، (كهل).

(٥) يُنظر: الأنصاري، م.ن، ٢١، ٦٣.

(٦) يُنظر: م.ن، ٦٢: لوحة ٥، و٦٦: لوحة ٤، ٥. على حين ذهب (الروسان، ١٩١) إلى أن الدائرتين (معًا) هما رمزٌ لوَدّ، وعزا قوله إلى رأيٍ خاصٍّ للأنصاري.

(٧) يُنظر: جواد علي، ١: ٢٣٢. عن:

Philpy, **The Background of Islam**, Alexandria, 1949, p. 9, ff.

وشهر[1]، وغيرها: (ينظر: الجدول-٢، الملاحق). وفي المقابل، يُعثر في شَمال الجزيرة على قبيلة صفويَّة آلهتها (اللَّات/ الشمس)، فيما اسم القبيلة: (قَمَر)![2] وهذا يَدُلُّ على تداخل الاعتقادات الشمسيَّة والقَمَريَّة عند العرب جنوبيِّين وشَماليِّين.

ثم لقد كانت أسطورة زواج القَمَر بالشمس تكوَّنتْ من ثلاثيٍّ مقدَّسٍ، يكتمل لديهم بوليدهما: (عثتر أو الزُّهْرَة)[3]. وقد جاء في مقابر الأنباط بمدائن صالح اللَّعن بهذا الثلاثيّ، بذي الشَّرَى (الشمس) وهُبَل (القَمَر عندهم) ومَناة (الزُّهْرَة)[4]. ولعل استخدام الواجهة المثلَّثة لمباني مدائن صالح ما هو إلَّا تعبير عن ذلك، حيث كان النَّسْر (ذو الشَّرَى= الشمس) يقف رافعًا جناحَيه على إناءٍ في قمَّة المثلَّث، فيما جُعل إناءان آخران على رأسَي المثلَّث الآخرين، قد يحملان بعض المخلوقات الأسطوريَّة[5]. ومِن هناك

---

(١) وقد بَقِيَ من هذا الأخير- «شهر»- تسمية القَمَر بـ«شهر» في العربيَّة الفُصحى. قيل الشَّهر: الهِلال، وقيل: القَمَر عمومًا، سُميَ به لشُهْرَته وظُهوره. (انظر: الزبيدي، **تاج العروس**، (شهر)). وما زال القَمَر يُسمَّى «شَهْرًا» في بعض لهجات جنوب الجزيرة. وكذا يصفون الثَّوْرَ ذا المثلَّث الأبيض في جبهته بـ«شَهْران»، وهذا يُشْبه عند قدماء المصريِّين العلامات المميِّزة للعجل (أبيس)، فهو أسود، في جبهته مثلَّث أبيض، وعلى جانبه بياضٌ بصورة هلال. (يُنظر: البطل، ١٢٦: ح(١)، عن: استيندرف، **ديانة قدماء المصريِّين**، ٢٠).

(٢) يُنظر: الروسان، ١٩٠.

(٣) يُنظر: موسكاتي، ١٩٤؛ سفر ومصطفى، ٤١.

(٤) يُنظر: نقش مقبرة (كمكم ابنة وائلة ابنة حرام وابنتها كليبة): الأنصاري وآخران، **مواقع أَثَرِيَّة**، ٣١- ٣٢.

(٥) ويُنظر: م.ن، ٤٢، مقارنًا بالشكل ٢٧: ص٨٠، و٣٣: ص٨٦، و٥٤: ص١٠٧. وإذا كان نَمَط الواجهة المثلَّثة مأخوذًا أصلًا عن الفنّ المعماريّ الإغريقيّ، (يُنظر: م.ن، ٤٤)، فإن استخدام زوايا الواجهة لإبراز الرموز الدِّينيَّة هو ما يجعل لها خصوصيَّتها هاهنا.

فلربما لم تكن صورة ابن المهاة، الذي يفترسه الذئب في القصيدة الجاهليَّة، سِوى تعبيرٍ عن القُربان لعثتر؛ لأن رمز عثتر في الآثار التدمريَّة كان على هيئة طفلٍ عارٍ، في حين مَثَّلَتْ الشمس والقَمَر إنسانين كاملين، كما رُوي أن بعض العرب كانوا يقدِّمون لعثتر (=العُزَّى) قرابين أطفالًا[1]. ولعلَّ ممَّا يَدُلُّ على ذلك الثلاثيّ لوحةً عُثِر عليها في قرية الفاو لثلاثة شخوص، قد تكون ذات دِلالة دينيَّة، وتمثِّل صورةَ وجهٍ بيضاويّ، يُحيط به سوادُ الشَّعر (=اللَّيل)، بهالةٍ محيطةٍ كهالة قَمَر، وفتاتان تُطعمانه عِنَبًا[2]، بدا كأنه يُتَوِّجه، فتقتطفانه من فوق رأسه. وقد خُطَّت بإزاء الرسمة عبارة «زكي» بالمُسْنَد، بين قلبَين عن يمينٍ وشِمال.[3] وكأنَّما هذا الوجه ما هو إلَّا كَهْل/ وَدّ (القَمَر)[4]، الذي نُقِش رسمه على سفح جبل طُوَيْق بالفاو، فارسًا متمنطقًا سيفًا، في يُمناه رمحٌ طويلٌ وفي اليُسرى ما يُشبه حَرْبَة[5]– والفتاتان هما اللَّات وعثتر (=الشمس والزُّهْرَة). أي أن هذه اللوحة تمثِّل– بعبارة الحَضْرِيِّين– «المرأ، والمرأة، وابن المرأين»، أو بلغتهم: «مرن، ومرتن، وبر مرين».

---

(١) يُنظر: جواد علي، ٦: ١٦٣– ٢٠٠؛ البطل، ١٣٦– ١٣٧. ويُلحظ هنا التنوُّع في رموز الزُّهرة، فهي تارةً مناة وتارةً العُزَّى. (وانظر: ملاحق الدراسة: الجدول ٢).

(٢) والعِنَب يَدخل في أكثر من لوحةٍ في آثار الفاو.

(٣) يُنظر: الأنصاري، **قرية الفاو**، ٧٢– ٧٣.

(٤) في حين رَجَّح (م.ن، ٢٥) أنه «شخصيّة مهمَّة، ولعلَّه مَلِكٌ يُتَوَّج».

(٥) يُنظر: م.ن، ٦٧: لوحة ١. ولعلَّ (وَد) هو الإلَـٰه (هدد)، لدى الآراميِّين وشعوب ساميَّة شماليَّة أخرى– الذي يُسمَّى أيضًا: (أد)، و(أدد)، و(دد)– إلَـٰه الرعد والمطر. (انظر: Marqten, **Die semitischen Personennamen**, p.50).

أمَّا عبارة «زكي» فدُعاء مباركةٍ بالخِصب، أي كُنْ في هناءةٍ وتَنَعُّمٍ وخِصب؛ فالزكاء في اللغة هو: الخِصب والنَّماء والطُّهر [1].

---

(١) يُنظر: ابن منظور، (زكا). على أنه إذا كان بالإمكان تأويل (لوحة زكي) هذا التأويل القَمَريّ الكَهْليّ، استنادًا إلى ذكوريَّة الشخص المتوَّج بالعِنَب، فإن للَّوحة إيحاءً آخر شمسيًّا، يتعلَّق بالإلَـٰه (ذي الشَّرَى) من جهةٍ وبـ(اللَّات)، المقترنة به رمزيًّا، من جهةٍ أخرى. عِلْمًا بأن التأنيث للشمس لا يبدو مُطَّرِدًا؛ فقد عُدَّت أحيانًا إلاهًا مُذَكَّرًا، كما قد يُعَدَّ القَمَر إلاهةً مؤنَّثة، (يُنظر مثلًا: سفر ومصطفى، ٤، ٣٣، ٤١، ١٣٦، ١٧٨، ٢٧٤؛ الروسان: ٤٤١). ولا غرابة في ازدواج العقيدتين الشمسيَّة والقَمَريَّة وتداخلهما، فقد كان ذلك أمرًا شائعًا في جنوب الجزيرة وشَمالها، كما سبق. ويتأتَّى ذلك الإيحاءُ الشمسيّ من معرفة أن (ذا الشَّرَى) هو إلَـٰه الشمس والخِصب والزراعة- ولاسيما شجرة الكَرْم- عند الأنباط، فهو بمنزلة (ديونيس) عند اليونان، المكلَّل بالغار على رأسه، وقد اقترن عند الصفويّين كذلك باللَّات إلَـٰهة الخِصب والشمس، متَّخذين شِعارَه معصرةَ نبيذ. (يُنظر: الروسان، ١٦٣- ١٦٥). ولقد اتُّخذ (ذو الشَّرَى) في الجاهليَّة المتأخِّرة صنمًا في (بني الحارث بن يَشكر بن مُبَشِّر من الأزد). (يُنظر: الكلبي، **الأصنام**، ٣٧). وكان أيضًا صنمًا لدَوْس بن الأزد، له حِمًى، به وشل يتطهَّرون بمائه؛ وفيه جاءت عبارة (الطفيل بن عمرو الدَّوْسيّ) لزوجته- وإنْ كان في سياق خبر تطهُّرها لتُسْلِم-: «اذهبي إلى حَنا ذي الشَّرَى- (بالنون)، ويقال: حِمَى ذي الشَّرَى- فتطهَّري منه! قالت: أخشى على الصبية من ذي الشَّرَى شيئًا...»: (الحموي، (شرى)). ومن المعروف عن اللَّات كذلك أنها قد كانت، لدى أهل الحَضْر في مدينة الشمس العربيَّة العراقيَّة (-٢٤٠/ ٢٤١م)، ذات معبدٍ كبيرٍ مخصَّص بالدرجة الأُولى للنساء الحَضْريَّات المترهِّبات، ويَبرز في جُملة تماثيل النساء في المعبد تمثال الأميرة (ذو شفري)، المُقام ٢٣٨م، وتمثال ابنتها (سمي= سمسي= شمس، أو أَمَة الشمس(؟))، وكذا تمثالا مرأة البيت أو كاهنة المعبد (مرتبو)، وقيِّمته المرتِّلة العازفة (قيمي)، (يُنظر: سفر ومصطفى، ٣٤). فمن خلال هذا كلِّه تُستشفُّ إيحاءات رموزٍ شمسيَّة، على الأُنوثة والخِصب والطُّهر، مرادفة للإيحاءات القَمَريَّة الكامنة وراء (لوحة زكي).

ومهما يكن من أمر، فلقد حُكي في سيرة (امرئ القيس) للثأر لأبيه، لُجوءُه إلى الاستقسام بالأزلام عند (ذي الخلَصة) بتبالة، وهو صنمٌ شمسيّ للّات، تُعَظِّمُه العرب، ونُسِبَ إليه في ذلك شِعر[1].

أمَّا علاقة الأُنوثة برمزيَّة الشمس عند العرب، فقد استُعملتْ «الشمس» مؤنَّثةً في لغتهم. ونُظر إليها وإلى رموزها بوصفها آلهة مؤنَّثة في الغالب، قد تُصَوَّر حسب الطريقة الساميَّة الشَّماليَّة- كعشتروت- إنسانًا، وهذا الإنسان يمثِّل حسناء عارية[2]. ولذا شَذَّما شُبِّه الرجل في الجاهليَّة بالشمس- كما في شِعر (النابغة)[3]- وإنَّما يُشبَّه بالقَمَر أو يُقْرَن به[4]. وتَرِد في النصوص الآشوريَّة أسماء مَلِكات عربيَّات من شَمال الجزيرة مُقترِنات بآلهتهنَّ، ممَّا دفع (بورجر) إلى الاعتقاد بمسؤوليَّة دِينيَّة كانت للمَلِكات العربيَّات[5]. ومنهنَّ (تلخو سمسي) التي وَرَدَ اسمها في أسماء مَلِكات عربيَّات شَماليَّات أُسِرْن مع آلهتهن. ويَرِد في رسمٍ يعود إلى عهد المَلِك الآشوريّ (تيجلات بلاسر الثالث، ٧٤٤-

(١) يُنظر: الكلبي، **الأصنام**، ٣٥، ٤٧؛ الأصفهاني، ٩: ٩١.

(٢) ويُنظر: موسكاتي، ٣٦١- ٣٦٢؛ نيلسن، ٢١٩- ٢٢٠.

(٣) ٢٨: ٥. وما ذلك إلَّا لأن صورة النابغة جاءت صورةً بلاغيَّةً صِرْفة، تُقارِن بين الشمس وسائر الكواكب في الإشراق. هذا فضلًا عن أن النابغة من متأخِّري شعراء الجاهليَّة. على أن (كاسكل) يشير إلى أن الشمس آلهة مذكَّرة عند أكثر الشَّماليِّين (ق١ق.م- ق١م)، حيث يُحتمل أن (اللَّات= رديفة الشمس) كانت قد حَلَّت لديهم محلّ الشمس في رمزيَّتها المؤنَّثة. (يُنظر: الروسان، ٤٤١- ٥٠٠).

(٤) يُنظر: امرؤ القيس مثلًا، ١١١: ٣١؛ النابغة الذبيانيّ، ٤٢: ٢؛ الأعشى، ١٦٢: ٣٤، ١٨٠: ٢٢؛ أعشى باهلة، (الأصمعي، **الأصمعيَّات**)، ٩٢: ٣٣؛ ابن أحمر، **شِعر عمرو بن أحمر**، ٥١: ١.

(٥) يُنظر: الروسان، ١٤٧.

٧٢٧ق.م) اسم إحدى المَلِكات العربيَّات تُدعَى شمشي (شمسي أو سمسي Samsi، ٧٣٥- ٧١٠ق.م). وكذا يُشير (سرجون الثاني، ٧٢١- ٧٠٥ق.م) إلى (سمسي= شمس)، مَلِكة العرب.[١] كما كانت في المقابِل (بِلقيس، ق١٠ق.م) هي مَلِكة مملكة عبادة الشمس في اليَمَن. وكان رمز (الشمس- اللَّات) يُعرف عند اليونان بأورانيا، وأفروديت، وذَكَرَها (هيرودوتس) في تاريخه على أنها أَلِلَات Alelat (أليلات Alilat)[٢].

وهكذا تبدو الأُنثى رمزًا للشمس المعبودة: (اللَّات)[٣]. وتَرِد الإشارة إلى ذلك بطريق مباشرة تارةً- من مثل تلك الإشارة في نقشٍ من نهاية عصر ملوك سبأ إلى بناتٍ

---

(١) انظر: Eph'al, **The Ancient Arabs**, p.25- 39, 83- 111, 136. ويبدو أنها مَلِكَة واحدة، عاصرت مَلِكَي آشور، (تيجلات بلاسر الثالث) و(سرجون الثاني). (يُنظر: التركي، هند، **الملكات العربيَّات قبل الإسلام**، ٩١- ٩٤).

(٢) يُنظر: الروسان، ١٤٧، ١٨٠، ٤٢٥- ٤٢٦؛ جواد علي، ٦: ٢٣٣، ٢٩٢؛ ابن صراي، **الإبل**، ٢٦- ٢٧.

(٣) في هذا السياق يلفتُ نظرَ (جواد علي، ٦: ٢٣٣) أنه لم يَلحظ ورود اسم (عبداللَّات) في أسماء الجاهليِّين، وإنَّما يرد: تَيْم اللَّات، وزيد اللَّات، وعائذ اللَّات، وشَيْع اللَّات، وشكم اللَّات، ووَهْب اللَّات، وما شاكلها من الأسماء! ومع أن تلك الأسماء إنَّما تعني: (عبداللَّات)، فكيف يصحّ افتراض عدم تسمية العرب: (عبداللَّات)، بالذات، على الرغم من أنهم كانوا يَعْبُدُون أشياء كثيرة، ويتسمَّون بعُبوديَّتها، وقد كانت اللَّات من أعظم معبوداتهم في الجاهليَّة؟! إن ما أشار إليه جواد علي يبدو غير دقيق في عمومه، وإنَّما بنَى ملحوظته- كما يتَّضح من حاشيته- على ما وَرَدَ في مرجعين، هما: كتاب «**الأصنام**»، للكلبي، و«**المحبَّر**»، لابن حبيب؛ فحين لم يجد فيهما ذلك الاسم: (عبداللَّات)، سجَّل ملحوظته تلك. وإلَّا فماذا عن إشارات علماء التاريخ والسِّيَر والعربيَّة إلى أن العرب يُسَمُّون عبداللَّات، كما يُسَمُّون عبدالعُزَّى، وعبديغوث، ونحوها من الأسماء؟ (يُنظر مثلًا: ابن جِنِّي، **التمام في تفسير أشعار هُذيل ممَّا أغفله أبو سعيد السكَّريّ**، ١١٤- ١١٥). ومِن المسمَّين بهذا الاسم: جَدُّ أُمِّ خارجة، المذكورة في المَثَل: «أسرع من نِكاح
←

معبودات، وكأنَّهن بنات آلهة[1]، أو ما يمكن أن يُستنتج من بعض تماثيل المرأة في (الفاو)، التي يُحتمل أنها كانت تماثيل لمعبودات[2]- أو بطريق غير مباشرة، حيث يقع التركيز في القصيدة الجاهليَّة على دوالِّ الأُمومة والخِصب في الأُنثى، بأسلوبٍ يشي بتصوُّر رمزيَّتها للشمس. وهو ما يبدو نظيره في آثار كِنْدَة كذلك، في بقايا صورة من جداريَّات قصر

أُمِّ خارجة»؛ فأُمُّ خارجة هي: عَمْرَة بنت سعد بن (عبداللَّات) الأنماريَّة. (يُنظر: العسكري، **جمهرة الأمثال،** ١: ٤٣٢). وهنالك من بطون العرب: عبداللَّات بن سَعْد العشيرة بن مالك، وهم بطنٌ من مَذْحِج. وكذا عابداللَّات بن سَعْد العشيرة بن مالك، أخو عبداللَّات. (يُنظر: النويري، **نهاية الأرب،** ٢: ٣١٧). بل من الطريف هاهنا أن نعرف أن جَدَّ (الكلبي)- الراوية المعروف، وصاحب كتاب «الأصنام» الذي استند إليه جواد علي في ملحوظته تلك- اسمه: (عبداللَّات) بن رفيدة بن ثور بن كلب. كما ورد في كتاب (ابن خلِّكان، **وفيَّات الأعيان وأنباء أبناء الزمان،** ٤: ٣٠٩). على أنه قد يستثير إغفالُ الكلبي ذِكْرَ عبداللَّات سؤالًا عن سببه؟ أ لأنه اسم جَدِّه؟! مهما يكن من شيء، فإذا كنَّا قد وقفنا على استعمال هذا الاسم في أسماء المشاهير، فكيف بعامَّة الناس؟! ولربما حوَّر المسلمون (عبداللَّات) بعد الإسلام إلى: (عبدالله)؛ تنزيهًا لله من نسبة العبادة إلى غيره، ولسهولة ذلك التحوير، بخلاف الأسماء أخرى. بل هناك من الآراء في تفسير اسم «اللَّات» ما يذهب إلى أنه من: «الله»، كأن اللَّات مؤنَّثُه. (يُنظر: الطبري، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن،** ٢٢: ٤٦؛ الطبرسي، **مجمع البيان في تفسير القرآن،** ٩: ٢٩٣؛ ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم،** ٧: ٤٥٥ (تفسير سورة النجم: آية ١٩)).

(١) يُنظر: بافقيه وآخرون، ٢٦٨.

(٢) يُنظر: الأنصاري، **قرية الفاو،** ٢٧، ٨٨: لوحة ٣، ٤، و٨٩: لوحة ١.

(الفاو) لامرأةٍ بَضَّةٍ مكتنزةٍ، تَلبس ثوبًا فضفاضًا، تحتضن على صدرها ما يُشبه أن يكون طفلًا[1].

وكذا استُخدمت (الشمس والقَمَر) رمزَين للأُمّ والأب في (القرآن الكريم)[2]. وبالإضافة إلى ما يَرِد في قِصَّة بِلقيس وقومها من ذِكْر عبادة الشمس في اليَمَن، تَرِد في القرآن الإشارة إلى عبادة العرب الشمسَ والقَمَرَ، في سياقٍ يرتبط فيه النَّهْي عن عبادتهما بالتأكيد على أن الله وحده هو مُحيي الأرض الميتة بالماء كما هو مُحيي الموتى، بما يومئ إلى ذلك الأصل الأسطوريّ وراء تقديس الشمس والقَمَر:

﴿وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ، وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ، لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ، وَاسْجُدُوا للهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ، إِنْ كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ[٣٧]. فَإِنِ اسْتَكْبَرُوا، فَالَّذِينَ عِندَ رَبِّكَ يُسَبِّحُونَ لَهُ بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَهُمْ لَا يَسْأَمُونَ[٣٨]. وَمِنْ آيَاتِهِ أَنَّكَ تَرَى الْأَرْضَ خَاشِعَةً، فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا

---

(١) يُنظر: م.ن، ٧١: لوحة ١. ويُقارَن هذا بما يصفه (بريل، **بزوغ العقل البشري**، ١٦٦) عن فنّ عصر الماموث في أوربا، الذي تلفت النظر فيه تماثيلُ صغيرة من الحَجَر الجيريّ تمثِّل امرأةً بدينةً في كلّ أعضائها، لتمثِّل الخصوبة أو الأُمومة، ممَّا يدلُّ على الاهتمام التقديسيّ المبكِّر بفكرة الولادة والخِصب والأُمومة في مقابل الموت، وارتباط ذلك كثيرًا برمز الشمس.

(٢) يُنظر: سورة يوسف: آية ٤.

المَـاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ، إِنَّ الَّذِي أَحْيَاهَا لَـمُحْيِي الـمَوْتَى إِنَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ[٣٩]. ﴾[١]

ولئن كان عموم تلك الآثار الدينيَّة الأسطوريَّة غير صريح في القصيدة الجاهليَّة- لطبيعة النصّ الشِّعريّ من جهةٍ، ولتلاشي الأصول العتيقة لتقاليد القصيدة الجاهليَّة تدريجيًّا في مجتمع ما قُبيل الإسلام من جهةٍ أخرى[٢]- فإن رواسبها اللغويَّة وأصداءها الخياليَّة الشعبيَّة ما انفكَّت كامنةً في لغة الشُّعراء وصُوَرهم، لا تكشفها إلَّا القراءة التي تحفر في النصّ مصطحبةً سياقاته الثقافيَّة. ومِن هناك، فإن كُنية الأُمومة في معلَّقة امرئ القيس تبدو شيفرةً مقصودةً لذاتها. وهي تتردَّد في سائر شِعره، وشِعر غيره من الجاهليِّين: كأُمِّ جُنْدُب، وأُمِّ تَوْلَب، وأُمَيْمَة، وأُمِّ الهيثم، وأُمِّ أوفَى. أو بتشبيهها بالأُمّ من رَبْرَب الظِّباء

---

(١) سورة فُصِّلت.

(٢) وهو ما تَـبَدَّى في شِعر متأخِّري الشُّعراء الجاهليِّين، كما في نونيَّة (المثقِّب العَبْديّ، -٣٥ق.هـ= ٥٨٧م) «المَشُوْبَة»، على سبيل المثال، حيث أخذ الأسلوبُ يتَّجه من الأسطوريَّة المكتظَّة إلى البلاغيَّة المواشكة. ولشيءٍ من هذا صَحَّ على تلك القصيدة لقب «المَشُوْبَة»؛ إذ لم يَعُدْ ماؤها الجاهليُّ صافيًا. أو كما في شِعر (زُهير بن أبي سُلمى، - ١٣ق.هـ= ٦٠٩م)، الذي جاءت وِحدة الناقة المشبَّهة بالثَّوْر الوحشيّ ناقصةً من قصيدته ذات المطلع: «إن الخليط أجدَّ البينَ فانفرقا»، الأمر الذي اضطرّ (حمادًا الراوية) إلى أن يستكملها من عنده. (يُنظر: زُهير، ٤٤ – ٤٥). ولعلَّ من مظاهر ذلك أيضًا تشبيه الناقة بالبقرة الوحشيَّة المسبوعة، كما فَعَلَ (لبيد، -٤١هـ= ٦٦١م) في معلَّقته- وذلك بعد أن كان تَـرَدَّدَ في تشبيهها بين: السحابة والأتان الحامل- على حين كان التقليدُ النَّمَطِيّ في مثل سياقها لديه تشبيهَها بالثَّوْر الوحشيّ، في كفاحه ضدّ الطبيعة والإنسان.

أو المها. ولعلَّ هذا يُفسِّر ما قد يُلحظ من شَغَفٍ الشُّعراء الجاهليِّين بالمرأة المتزوِّجة/ الأُمّ، الحُبلَى والمرضِع، بلفظ امرئ القيس- وتلك صورةٌ نَمَطيَّةٌ لديه[1]- على نحوٍ يتجاوز الدِّلالة الواقعيَّة السطحيَّة على الفساد الاجتماعيّ إلى القيمة الرمزيَّة للصورة. ولذلك يختم في إحدى قصائده ما ساقه من صورة يتحدَّى فيها بَعْلًا على زوجه- ضَمَّنها إشارات دِينيَّة، كهذه التي في المعلَّقة: «تَنَوَّرْتُها.. والنجوم كأنها مصابيح رُهبانٍ تُشَبُّ لقُفال.. سَمَوْتُ إليها..»- بتساؤله الاستنكاريّ هذا[2]:

وماذا عليهِ لـو ذَكَـرْتُ أوانِســًا ... كغزلانِ رَمْلٍ في مَحاريبِ أَقْوَالِ؟!

وبـيتِ عـذارَى يـوم دَجْـنٍ ولَـجْـتُـهُ ... يُـطِـفْـنَ بِجَـبَّاءِ المَرافِقِ مِكْسَـالِ...

نواعـِمَ يُتْبِعْـنَ الهوَى سُبُـلَ الرَّدَى ... يَقُلْنَ لأهلِ الحِـلْمِ ضُلًّا بِتَضْلالِ

صَرَفْتُ الهوَى عنهنَّ مِنْ خَشْيَةِ الرَّدَى ... ولستُ بِمَقْلِيِّ الخِلالِ ولا قـالي

ألا إنَّـنِـيْ بـالٍ عـلى جَـمَـلٍ بـالِ ... يَـقُـوْدُ بـنا بـالٍ ويَـتْـبَـعُـنا بـالِ...

«وماذ عليه؟!» ما دامت «ذات البَعْل» عنده ليست بغير «الآنسة» أو «العذراء»؛ من حيث كان المغزَى وراء صُوَرِهِ النسويَّة جميعًا يرنو إلى ما هو أبعد من مجرد تصوير العلاقات الحِسِّيَّة، وذلك ما تكشف عنه الدِّلالة الأعمق لصفة «البالي» في بيته الأخير. ومن هناك

---

(١) يُنظر: امرؤ القيس، ١٣١: ١- ٨، ١٣٢: ١- ٢، ١٥٩: ٦، ١٦٢: ١- ٦.

(٢) م.ن، ١٦٣: ١- ٢، ٥- ٧.

فهو إذ «يَصْرِف الهوَى إليهنَّ» فما ذلك إلَّا تقديسًا، «خَشْيَةَ الرَّدَى.. والبِلَى»، كما هي الحال حينما «يَصْرِف الهوَى عنهنّ».

ولقد تأصَّل نموذج (المرأة- الأُمّ) عن نموذجٍ إنسانيٍّ أعلى للرَّبَّات الأُمَّهات- منذ (عشتار) عند البابليِّين، و(عشتروت) عند الفينيقيِّين، و(أفروديت) عند الإغريق، و(فينوس) عند الرُّومان. وتُذكر في هذا السياق الرَّبَّات الأُمَّهات عند (هوميروس)[1]. والوشائج القديمة بين الثقافتين العربيَّة واليونانيَّة ممَّا باتت تَشهد بها قرائن الأخبار والآثار[2]. ولهذه العلائق فإنّ كلمة «أُمّ» تتداخل، في نسغ جذرها التاريخيّ، مع دِلالة

---

(١) ويُنظر مثلًا: Bodkin, **Archetypal Patterns in Poetry**, p.151- 000

(٢) تدلُّ الآثار الباقية في شِبه الجزيرة العربيَّة على علاقات غير متوقَّعة للعرب بالإغريق وغيرهم من الأُمم المجاورة. ففضلًا عمَّا هو معروف من علاقات العرب الشماليِّين القديمة بمجاوريهم- (يُنظر في هذا مثلًا: الأنصاري وآخران، **مواقع أَثَرِيَّة**، ٤٤- ٤٥؛ المعيقل، ٥٣٢- ٥٣٥)- فإن آثار جنوب الجزيرة العربيَّة-- كتماثيل قرية الفاو، ومنها: تمثال (هرقل)، و(منيرفا، آلهة الحكمة عند الرومان، وMinerva عند اليونان هي أثينة Athene، وتُقابل اللَّات عند العرب، (يُنظر: جواد علي، ٦: ٢٣٣))، وكذا (هاربوكراتيس، ابن الآلهة إيزيس)، و(التمثال الخاشع)، الموحي بعلاقته بالتراث الفرعونيّ، ونحوها-- لَتُعَدّ شواهد قويَّة بتلك العلاقات. (من مشاهدات الباحث الاستقرائيَّة في متحف الآثار- كليّة الآداب- جامعة الملك سعود). بل لقد قيل إن مستوطنات يونانيَّة كانت قد قامت على سواحل البحر الأحمر والبحر العربيّ والخليج العربيّ، تَعَرَّب أصحابها، وانتسبوا إلى أصول عربيَّة؛ ولذلك «ذَكَر المؤلِّفون اليونان أن بعض القبائل العربيَّة الساكنة على السواحل كانوا يرحِّبون ببعض اليونان؛ لاعتقادهم أنهم يجمعهم وإيَّاهم صُلْبٌ واحد». (يُنظر: جواد علي، ٨: ٧٠١).

«دِين»؛ فـ«أُمّ» كـ«أُمَّة»، بمعنى «دِين»[1]، وحتى قيل: إن «معنى الأُمومة هو: المعبود، في حالة (الآلهة– الأرض)، و(الآلهة– المرأة)»[2].

ولهذا المعنى نفسه يرتبط اللقاء الجنسيّ في صُوَرهم بـ«يوم الدَّجْن، والدَّجْن مُعْجِب»– ممّا جعله (طَرَفَةُ)[3] إحدى الخلال الثلاث من عِيشة الفتَى– احتفالًا بالخِصب المتزامن بين الإنسان والطبيعة.

وبناءً عليه، تتقمَّص الأُنثى صورةً مقدَّسة لديهم. فهي «كغزلانِ رَمْلٍ في محاريبِ أقوال»، والمها المشبَّهة بها النساء تبدو كرواهب العِيد[4]. وتبدو النساء كالدُّمَى[5]. والدُّمْيَة في محرابٍ مُذهَّبٍ مُزيَّن[6]. وهي كخَطِّ تِمثال[7]. أو هي «نُصبٌ مستسِرّ»[8]، وما

(١) يُنظر: ابن منظور، (أمم).

(٢) البطل، ٥٥.

(٣) يُنظر: ١٠٧: ٦٦، وكذا: الأعشى، ٢٨٠: ١١.

(٤) يُنظر: امرؤ القيس، ٥٤: ٣.

(٥) يُنظر: م.ن، ٨٥: ٤، ١٠١: ١، ٢١٢: ٥، ويُنظر كذلك: النابغة، ١٠٧: ٥؛ الأعشى، ٢٢٣: ٩، ٢٣١: ١١.

(٦) يُنظر: الأعشى، ١٧٨: ٥.

(٧) يُنظر: امرؤ القيس، ١٥٩: ٧.

(٨) يُنظر: طَرَفة، ١٤٥: ٣.

النُّصب إلَّا صَنَم يُقْسِم الشاعر عنده[1]. و«كأنّها صَنَمٌ يُعتادُ مَعْكُوْف»[2]. تُحْيِي الموتَى وتُنْشِرهم[3]. كُلُّ ذلك لأنها في النهاية (شمس مضيئة):

يُضِيْءُ الفِراشَ وَجْهُها لضَجيعِها   كمِصباحِ زَيْتٍ في قناديل ذُبَّالِ[4]

و:

٣٩- تُضِيْءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأنَّها   مَنارةُ مُمْسَى راهبٍ مُتبَتِّلِ[5]

ذلك أنها تسقيها «إياةُ الشمس»، وتُلقي عليها رِداءها[6]. ولعلَّ «إياة» هنا مرتبطة ببعض آلهة ما بين النهرين القديمة، وهي «إيا»، «ولها مع إِلَـٰه الشمس البابليّ (شمس Samas) صِلاتٌ وحكايات»[7]. والشمس هي التي أبدلتْها من أسنانها «بَرَدًا أبيض مصقول

---

(١) يُنظر: م.ن، ١٨١: ٢٥، ٢٢٤: ١.

(٢) عنترة، ٢٧٠: ٣.

(٣) يُنظر: الأعشى، ١٧٩: ١٢- ١٣.

(٤) امرؤ القيس، ١٦٠: ١.

(٥) م.ن، (الشَّنْـتَمَرِي، ١: ٣٥).

(٦) يُنظر: طَرَفة، ٩١- ٩٢: ١٠- ١١.

(٧) يُنظر: ظاظا، **المجتمع العربيّ القديم**، ١٧٨.

الأَشَر»[1]- كما هو اعتقاد العوامّ حتى زمنٍ قريب. وبياض المرأة كبياض الشمس، «يوم طلوعها بالأسعد»[2]. ومع هذا فإنها:

مُبَتَّلَة الخَلْقِ مثل المها ةِ لم تَرَ شمسًا ولا زَمهريرا[3]

لأنها تُشرق قبل الشمس[4]. لأجل هذا فالشاعر يسمو إليها «والنجوم كأنَّها مصابيحُ رُهبانٍ تُشَبُّ لقُفَّال»، ويَتَنَوَّرها و«أدنَى دارِها نَظَرٌ عالٍ»[5]. وبما أنها كذلك، فسيأتي وصفها بـ«شَمُوْس»[6]، (بفتح الشين)- مثلما تُنعت بهذا النعتِ الفَرَسُ الحرون أيضًا- ذلك النعت الذي يفسِّره اللغويُّون بمعنى: «نَفُوْر».

ولكن.. ما وجه الشاهد في هذا كُلِّه؟ فمِثل هذه التعبيرات المجازيَّة منبثَّة في الشِّعر العربيّ وغيره، أ ولم يقل (أبو الطيِّب المتنبي): «بأبي الشموس الجانحات غواربا...»، مثلًا، وقال غيره مثل قوله؟

---

(١) طَرَفة، ١٥٠: ٢٢.

(٢) يُنظر: النابغة، ٢٠: ١، ١٠٧: ٣.

(٣) الأعشى، ١٦٠: ١٧.

(٤) يُنظر: م.ن، ٣٠٨: ٢٢.

(٥) يُنظر: امرؤ القيس، ١٦١: ١- ٣.

(٦) يُنظر: م.ن، ١٦٨: ٦.

إن من المهم التمييز بين عهد الطفولة اللغويَّة والمجازيَّة- يوم كانت اللغة مرتبطة بالتجربة الميثولوجيَّة للعرب، التي أسَّست مفردات اللغة ومجازاتها- وبين العصور التالية، التي ورثت اللغةَ بمفرداتها ومجازاتها، دون وعيٍ بأصولها القديمة وحُمولها عن تلك الأصول. فحين يكون النصّ جاهليًّا تكون فيه لمفردة، كـ«الشمس»، دِلالة تتجاوز ما يُقرأ في نصٍّ إسلاميٍّ، ارتكازًا على قرينة السياق الثقافيّ والنصوصيّ لعصر النصّ.

تلك الحفريَّات اللغويَّة والشِّعريَّة تؤدِّي، إذن، إلى فهمٍ خاصٍّ لإشاريَّة «الأُنوثة» و«الأُمومة» في معلَّقة امرئ القيس[1].

وبناءً عليه، فلئن صَحَّ القول إن المطالع الطَّلَليَّة، فالغَزَليَّة، وما شابهها من استهلالات القصيد القديم، هي نوع من الإغراء بالإقبال على ما يلي المَطْلَع من أغراض؛ لأنْ «ليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلِّقًا منه بسبب وضاربًا فيه بسهمٍ حلالٍ أو حرام»، حسبما يذهب إلى ذلك (ابن قتيبة)[2]- بحيث يَحمل المَطْلَع للمتلقِّي جماليَّةً لافتةً أَدْخَلَ مِن سِواها في الطبيعة الشِّعريَّة الخالصة- فإن هذا الضرب من المقدِّمات في شِعر

---

(١) ولأجل هذا قد يكون من المفاجئ للتَّصُوُّر النَّمَطِيّ عن ثقافة العرب في العصر الجاهليّ، أن ينتسب (امرؤ القيس، ٨٦: ٧) إلى أُمِّه، لا إلى أبيه:

ألا هل أتاها والحوادثُ جَـمَّـةٌ ... بأن «امرأ القيس بنَ تملكَ» بَـيْـقَرا

وكذا يَنسِب أباه إلى أُمِّه (المكنّاة بـ«أُمّ قَطام»)، (١٧٩: ٢):

سائلْ بني أَسَدٍ بمقتلِ رَبِّهِمْ ... «حُجْر بن أُمِّ قَطام» جَلَّ قتيلا

ومن هذا يُفهم أن التكنية بالأُمّ لا يكون نَبْزًا إلَّا في سياق مُعيَّن، هو اتِّهام المرء في أصله الأبويّ.

(٢) **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ٧٥. وقارن: ابن رشيق، ١: ٢٢٥.

الجاهليِّين بوجهٍ خاصٍّ كان أَوْغَلَ دِلالة من ذلك كما تقدَّم، بما هو يمثِّل طقسًا، يُحاور فيه الشاعر رموز الطبيعة وما وراءها- وَفق تَصَوُّره- ليستخرج حِكمته ويَقِفَ موقفه من هذا الوجود. بَيْدَ أن امرأ القيس قد جَعل معلَّقته كلَّها طقسًا، وأوشك أن يَجعلها كلَّها مقدِّمةً؛ ذلك أنه إذا عُدَّتْ الوِحدة الرابعة (الفَرَس ورحلة الصيد) في موازاة وِحدة (الناقة ورحلتها)، النَّمَطِيَّة في القصيدة الجاهليَّة، فإن النصّ هنا لا يُفضي بعدها إلى وِحدة تَحمل غَرَضًا خارجيًّا للقصيدة، (من مديحٍ أو فخرٍ أو سِواهما)، حسب النَّمَط الهيكليّ لبناء القصيدة القديم. إلَّا أنْ يُلتمس بديل ذلك عنده في رحلة الصيد الجماعيَّة مِن جهةٍ ثم في اللوحة الختاميَّة عن (السحاب والمطر)- في دلالتها الرمزيَّة- مِن جهةٍ أخرى. وهذا البناء- في الوقت الذي يعكس خصوصيَّة الشاعر الزمانيَّة والاجتماعيَّة- فإنه، بما هو عليه من هذا النوع من التكثيف والتداخل والتجريد، يَكمن وراء ما تحوزه بنية «قِفا نَبْكِ» من أهميَّة مفتاحيَّة لدراسة القصيدة القديمة.

.. ولَمَّا كان الشاعر قد فَطَمَتْه كلُّ أولئك الأُمَّهات، فإن الحركة المقابلة التي ستُحْيِي أطلال الذات الفَطِيْمَة تتمثَّل في فيض دموع العَيْن:

٨- ففاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبابةً على النَّحْرِ حتّى بَلَّ دَمْعِيْ مِحْمَلِي

والإلحاح في البيت على الأصوات الحلقيَّة والشفهيَّة (ح، ع، ب، ف) يُوَلِّد الإحساس بصورة الفَيْض، المُشْبِهَةِ صورةَ المطر في نهاية القصيدة؛ وذلك في حركتها وفي دلالتها

الوظيفيَّة أيضًا. بما أن مطر العَيْن هو شِفاء لأطلال الذَّات، مثلما أن مطر السماء شِفاء لأطلال المكان.

و«العَيْن» قد صارت في هذه الحالة كـ«عَيْن الماء»، في فَيْضِها، يُلِحُّ على تعميق دلالتها بهذا الحشو الوظيفيّ: «دموع العَيْن مِنِّي»، وكذا بمفردات الصُّورة الأخرى المتساوقة في إحالتها أو إيحائها المائيّ بهذه الصُّورة: «فاضت.. دموع.. عَيْن.. صبابة.. نَحْر.. بَلَّ.. دمعي..»، وبهذا يكون شِفاؤه بإحياء الأطلال، التي هي في حقيقتها أطلال ذاتيَّة. ومِن هنا تكون مفردة «النَّحْر» أداةً مزدوجة التعبير: عن وظيفة «العَبْرة» في إحياء روحه القتيلة المنحورة– أو الجَزُوْر، كما سيَلحق في بيته ٢١– وإرهاصًا بفكرة العَقْر والأُضحية، التي ستَرِد منذ البيت ١٠. وهو إذ يَسْتَحْيِي الأطلال في المكان وفي الذَّات، فلكي يفتح أُفق الذِّكرى تستعيد أيّام الحَيِّ/ الحياة الصالحة، قبل التَّحَوُّل إلى أطلال.

لكن الماضي نفسه ليس متحقِّقًا، وإنَّما هو محض احتمال؛ لأن هذا الماضي ليس هو الماضي التاريخيّ من عمر الشاعر، ولكنه التاريخ الافتراضيّ، أو بعبارة أخرى: الماضي المبنيُّ شِعريًّا، لا الماضي الزمنيّ، الواقع سيريًّا.

فتأتي «رُبَّ وواوها» أداةً لفتح هذا الملفّ الاحتماليّ، وسيفتتح بها الشاعر مفاصل مختلفة من تجربة نَصِّه هذا. ولِـ«رُبَّ وواوها» شأنٌ مهمٌّ في شِعريَّة القصيدة العربيَّة القديمة؛ وذلك للقيمة التعليقيَّة التي تَمنح الحدث تعاليًا تخييليًّا؛ حينما لا يَعود واقعًا محكيًّا، بل بنية احتماليَّة متخيّلة، تُشرِع الحقل الدلاليّ لحُريَّة الحركة المتخيَّلة، في تناسلاتٍ شتَّى من الصُّوَر والتداعيات.

ويُلحظ أن هذه البنية الاحتماليَّة تتوزَّع على مفاصل جسد النصّ المختلفة. فهي: تَفتح أُفق الذِّكرَى مِن وِحدة الأُنثى، في البيت ٩، بـ«رُبّ»، مشفوعةً بـ«ألا» الافتتاحيَّة، ذات الوظيفة التأكيديَّة على اتِّصال المتلقِّي بالنصّ: «ألا رُبَّ يومٍ لكَ...»، وتَستهلّ الاستطراد في هذه الوِحدة عن بَيضة الخِدْر في البيت ٢٢: «وبَيْضَةِ خِدْرٍ»، وتختم هذه الوِحدة في البيت ٤٣: «ألا رُبَّ خَصْمٍ...»، لِتستأنف افتتاح وِحدة اللَّيل، (ب٤٤ – ٤٨): «وليلٍ كمَوْجِ البَحْرِ... ألا أَيُّها اللَّيل... ألا انْجَلِ». ثم تَردفها أداةٌ نظيرةٌ هي «قد» في مفتتح الوِحدة الرابعة، وِحدة الفَرَس، (ب٤٩): «وقد أغتدي...». وأخيرًا- في مستهلّ الوِحدة الخامسة الأخيرة، وِحدة المطر، (ب٦٧)- يأتي رديفٌ آخر، هو صيغة النداء المرخَّم والاستفهام التعجُّبيّ: «أحارِ، تَرَى بَرْقًا، أُرِيْكَ...؟!». فلهذه السلسلة: (٩- ألا رُبَّ/ ٢٢- واو رُبَّ/ ٤٣- رُبَّ/ ٤٤، ٤٦- واو رُبَّ.. ألا.. ألا/ ٤٩- وقد/ ٦٧- نداء مرخَّم واستفهام تعجُّبيّ)، لها قيمةٌ فنِّـيَّةٌ في تعليق زمنيَّة الصُّورة المفتتحة، التي يُثار ذهن المتلقِّي للتركيز عليها، بما يمنحها أُفقًا للإطلاق والخلود.

ويَخُصُّ الشاعر في سرد هذه الذكريات أيَّامًا صالحةً كانت له: «يوم صالح، ولاسيّما يوم بدارة جُلْجُل، ويوم عَقَرْتُ، ويوم دَخَلْتُ، ويومًا على ظهر الكثيب». و«اليوم الصالح» تعبيرٌ نَمَطِيٌّ في شِعره عن ذِكرَى حافلةٍ بالفُتوَّة والبطولة[1]. وهو يَتَّخذ كلمة

(١) قارِن بقوله الآخر، (٩٢: ١- ٤):

وكُـنّا أُنـاسًـا قَبْـلَ غَـزْوَةِ قرمـلٍ	ورثـنا الغِنَى والمَجْـدَ أكبرَ أكبرا
وما جَبُنَتْ خَيْلـِيْ ولكنْ تَذَكَّـرَتْ	مرابطَهـا مِنْ بَرْبَعِـيْصَ ومَيْـسرا
ألا رُبَّ (يومٍ صالحٍ) قد شَهِدْتُـهُ	بتاذفَ ذاتِ التَّلِّ مِنْ فوقِ طَرْطَرا

←

«يوم» إيماءً إلى عَظَمة تلك الذِّكريات؛ فمُفردة «يوم» في كلام العرب تُحيل إلى حَدَثٍ خطيرٍ وزمنٍ مشهود، حتى إن تاريخ العرب قد ارتبط بمصطلح «أيَّام العرب». هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذا «اليوم» المتكرِّر يُقابل «اللَّيل– البحر»، الذي سيبتليه بالهموم، وذلك لما يُمثِّله هذان العنصران من محتوى رمزيٍّ في جدليَّة الحياة والفَناء. واقتران الأُنثى بـ«يوم»، وليس بـ«لَيل»، يؤكِّد رمزيَّتها الشمسيَّة. وهو حتى عندما يتحدَّث عن مغامرةٍ ليليَّةٍ، لا يستعمل كلمة «لَيل»، لكنه يستدرك القول إنها «تُضيء الظلامَ بالعِشاء».

وقد أفرد بالتفضيل من تلك الأيّام يومه بـ«دارة جُلْجُل». والدَّارة– حسب (الأصمعيّ)–: رملةٌ مستديرةٌ، وسطها فَجْوَة. وهي الدُّوْرَة، وقال غيره: هي «الدُّوْرَة، والدَّوارة، والدَيِّرة، رُبما قَعَدوا فيها وشَرِبوا»[1]. ولئن كانت «دارة جُلْجُل» تُعيد الباحث الجغرافيَّ إلى دِيار قومه بعالية نجدٍ الجنوبيَّة، فإنها، في هذا الموقع مع ذِكر العَذارَى في البيتين التاليين: (١٠–١١)، تَشِي بشيءٍ آخر ممَّا جاء في (بيته ٥٩)، عن «عذارَى دُوَارٍ في المِلاءِ المُذَيَّلِ». فالعرب كانوا يُسمُّون الطواف بالمعبود أو النُّسك «دُوارًا». ودُوار: اسم صَنَمٍ، كان نُسُكًا يدورون حوله في الجاهليَّة، وقال (أبو عُبيدة): حَجَرٌ أو أحجارٌ ينصبونها ثم يطوفون حولها أسابيع، يتشبَّهون بأهل مكَّة. وقيل: دُوَار هو الكعبة[2]. وفي الإشارة إلى «العَذارَى»، في البيتين (١٠– ١١)، ما ينبِّهنا أكثر إلى علاقة «دارة جُلْجُل» بذلك المعنَى

ولا مثل يَوْمٍ في قذاران ظَلْتُهُ ... كأنِّي وأصحابيْ على قَرْنِ أَعْفَرا

(١) الأزهري، **تهذيب اللغة**، ١٤: ١٥٤.

(٢) يُنظر: الكلبي، **الأصنام**، ٣٣، ٤٢، ٥١؛ الأنباري، **شرح القصائد السبع الطِّوال الجاهليّات**، ٩٣؛ ابن منظور، (دور)؛ الفيروزآبادي، (الدار).

الدِّينيّ- وإنْ كان يوم العَذارَى يبدو يومًا آخر- وذلك أنه في شِعره قد رَدَّدَ مثل هذه الصُّوْرَة التي ترتبط فيها العَذارَى بالمعنى الدِّينيّ[1]:

فآنستُ سِرْبًا مِنْ بَعِيْدٍ كأَنَّهُ   رواهِبُ عِيْدٍ في مِلاءٍ مُهَذَّبِ

حيث يرجع صداه- الدالّ على معنى «رواهب»- في معارضة (عَلْقَمَة)[2]:

رأينا شِياهًا يَرْتَعِيْـنَ خَمِيْلَةً   كَمَشْيِ العَذارَى في المِلاءِ المُهَدَّبِ

وكذا قال امرؤ القيس[3]:

وماذا عليهِ لـو ذَكَـرْتُ أوانِسـًا   كغزلانِ رَمْلٍ في مَحاريبِ أَقْوَالِ؟!
وبَـيْتِ عَـذَارَى يـومَ دَجْنٍ ولَـجْـتُـهُ   يُـطِـفْـنَ بِجَـبَّـاءِ المَرافِـقِ مِكْـسَـالِ

وهو ما تَصوَّر منه بعض الدارسين بيوتًا جاهلـيَّـةً للعبادة، تُسمَّى «بيوت العَذارَى»، أو «الدُّوَار»، كانت العَذارَى يَقمـن على خدمـة معبوداتها، التي قد يكون من بينهـا

(١) امرؤ القيس، ٥٤: ٣.

(٢) الشَّنْـتَمَرِي، ج١: ص١٦٤: ٣٢ .

(٣) ١٦٣: ١- ٢. وقارن بحكاية عامر بن الطفيل مع فتيات غَنِيّ بن أعصر: (الكلبي، **الأصنام**، ٤٢).

الغزال[1]، رمزًا شمسيًّا، كما في إشارة امرئ القيس. مثلما قد يكون من بينها رمزٌ قَمَريّ، كـ(الوعل)، حسب صورة (الشَّنْفَرَى)[2]، في ختام لاميَّته، بما تحمله من إشارةٍ ضِمنيَّةٍ، يستعمل فيها صيغة امرئ القيس النَّمَطِيَّة ذاتها:

٧٦- تَرُوْدُ الأَراوَى الصُّحْمُ حولي كأنَّها (عـذارَى علـيهـنَّ المِــلاءُ المُـذَيَّـلُ)

٦٨- ويَرْكُدْنَ بالآصــالِ حولِي (كأنَّني مِنَ العُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِيْ الكِيْحَ أَعْقلُ)

وقد كانت مثل هذه الوظيفة للعَذارَى معروفة في الجاهليَّة، كتلك التي كانت تُقام في رقصاتٍ طقسيَّةٍ إباحيَّةٍ صاخبةٍ لفَكِّ الإحرام بالحَجّ. ولعلَّ الصُّورة التي يَنقلها

(١) يُنظر: نَصْرَت، ٣١. هذا، وتَرِد في شِعر (الأعشى، ٣٦٤: ٥١) صورة «طَوْفِ النصارَى بِبَيْتِ الوَثَن». أ فيدلُّ هذا على أن صُوَر العَذارَى في شِعرهم هي- في بعضها على الأقل- مرتبطة براهبات معابد نصرانيَّة في الجزيرة إذ ذاك؟ كما يَشِي بذلك بيتُ امرئ القيس أيضًا عن: «رواهب العِيْد». وهو قد أحال إلى النصرانيَّة، من خلال كلمة «راهب»، في معلَّقته وحدها مرَّتين: (البيت ٣٩ و٦٨). أم أن كلمة «رواهب» نفسها لا تعني بالضرورة رواهب نصرانيَّات، وإنَّما تعني عَذارَى منقطعات لخدمة مَعْبَدٍ، أيًّا كان نوعه؟ بدليل بيت (عَلْقَمة) المعارض لبيت امرئ القيس. وكلمة «النصارَى» في بيت الأعشى قد لا تكون سوى تصحيفٍ لكلمة «العَذارَى»، بقرينة الإشارة إلى «الوثن». كِلا الوجهين محتملٌ لقيام الوثنيَّة والنصرانيَّة في بيئة الشاعر.

(٢) العكبري، **شرح لاميَّة العرب**، ٦٢- ٦٣.

(الكلبيّ)، في قوله: «بَلَغَنا أن رسول الله ﷺ قال: «لا تذهب الدُّنيا حتى (تَصْطَكَّ أليات نساء دَوْسٍ على ذي الخلصة)، يعبدونه كما كانوا يعبدونه»»، تشير إلى نحوٍ من ذلك[1].

ولا تَعارض بين فكرة «أُمومة المرأة» في معلَّقة امرئ القيس وصِفة «العُذريَّة»؛ من حيث إن نموذج المرأة لديهم يجمع هاتين الخصلتين في آن: (العذراء الأُمّ- المعبودة). وفكرة (العذراء أُمّ الإِلَـٰه) فكرة مُعْرِقَة في قِصَّة الحضارة الإنسانيَّة[2].

وبهذا يتسنَّى فهم اختيار الشاعر للمفردات «دارة- جُلْجُل- عَقَرْتُ- العَذارَى- مطيَّتي- الْمُتَحَمَّل». فـ«الجُلْجُل» مرتبط بذلك الجوّ الغنائيّ الراقص. و«العَقْر» مفردة مقترنة بذبحٍ ذي صِفَةٍ دِينيَّة. ويكتسب دلالته الإضافيَّة هاهنا من ملاحظة منزلة المعقور والمعقور له: الناقة المطيَّة، والمرأة العذراء. وإنْ يَعقر امرؤ القيس ناقته للمرأة (الشمس)، فقد كان الأنباط مثلًا يقدِّمون الإبل قرابين لأشهَر آلهتهم، ذي الشَّرَى رمز الشمس[3]. وأمثلة العَقْر في الجاهليَّة متعدِّدة، كذلك الذي جاء الحديث الشريف ناهيًا عنه: «لا عَقْرَ في الإسلام»[4]، في إشارةٍ إلى عَقْر الإبل على قبور الموتَى، أو صورة أخرى للعَقْر، هي «البَلِيَّة». وصِفَتها: أنهم كانوا إذا مات كريمٌ احتفروا حفرةً إلى جوار قبره، وجاءوا بناقةٍ

(١) الكلبي، **الأصنام**، ٣٦. ويُنظر: ظاظا، **المجتمع العربيّ القديم**، ١٧٩- ١٨٠.

(٢) ويُنظر: ديورانت، ٢: ٢١٥.

(٣) يُنظر: ابن صراي، ٣٠، مشيرًا إلى: Kindler, A., op. cit., p.60

(٤) العظيم آبادي، أبو الطيِّب محمَّد شمس الحقّ، **عَوْن المعبود شَرْح سُنَن أبي داوود**، كتاب الجنائز، باب كراهيَّة الذَّبح عند القبر، الحديث ٣٢٠٦، ج٩: ص٤٢؛ ابن حنبل، أحمد، **مسند الإمام أحمد بن حنبل**، الحديث١٣٠٣٢، ج٢٠: ص٣٣٣.

أو بعيرٍ، وتكون غالبًا مطيَّته التي كان يركبها في حياته، فيجعلون عليها الزَّاد، وبعض الحُلِيِّ إذا كان الميت امرأة، أو بعض السِّلاح إذا كان رجلًا؛ وكأنهم يُجَهِّزون المَطِيَّة لِرحلة. فيَعْقِلون المطيَّة ويُعَرْقِبُونها في الحُفرة، شادِّين رأسها إلى خَلْفها، لتُبْلَى هناك، أي تُتْرَك لا تُعْلَف ولا تُسْقَى حتى تَبْلَى في مكانها وتموت. وربما أحرقوها بعد موتها، وقد يسلخونها ويملؤون جِلدها ثمامًا. وزُعم أنهم يفعلون هذا إيمانًا ببعث الميت راكبًا على مطيَّته تلك، فمَن لم يُبَلَّ عليه حُشِر راجلًا. وربما أيضًا للحيلولة دون عودة الميت فيصبُّ على أهله جام لعنته، حسب اعتقاد بعض الشعوب التي مارست مثل هذه الشَّعيرة[1]. وهذا النوع من العَقْر تقليدٌ قديمٌ جدًّا في جزيرة العرب، كما تدلُّ على ذلك تلال المدافن المكتشفة جنوب مدينة الظهران في المنطقة الشرقيَّة من المملكة العربيَّة السعوديَّة، العائدة إلى فترات تاريخيَّة مختلفة (من ٢٥٠٠ ق.م إلى ٥٠ ق.م)؛ حيث وُجدت غُرَف جانبيَّة للمدافن تَضُمّ بقايا رواحل مُحْرَقة كالإبل[2]. وكذا عُثِر على آثار عَقْرِ البَلِيَّة على الميت– حسب الوصف السابق– في مواقع مختلفة من الإمارات العربيَّة المتّحدة[3]. وُجد مع بعضها خيلٌ

(١) يُنظر في هذا مثلًا: ابن حبيب، **المحبَّر**، ٣٢٣– ٣٢٤؛ صاعد الأندلسي، ١١٧– ١١٨؛ الراغب، **محاضرات الأُدَباء**، ١: ١٥٥؛ الشهرستاني، ٣: ٣١٥– ٣١٦؛ ابن منظور، (بلا)؛ الفيروزآبادي، (بلى)؛ القلقشندي، **صبح الأعشى**، ١: ٤٠٤؛ الآلوسي، ٢: ٣٠٧– ٣٠٩؛ ابن صراي، ٥٩– ٦٥. ويُقارَن: ديورانت، ١: ١٠٠. وتُنظر: صور مدافن البلايا، المعثور عليها في دولة الإمارت إلى جوار قبور أصحابها، وتمثيل الطريقة المتوقَّعة لوضع الناقة المراد جعلها بَلِيَّة، التي عرضها المؤلِّف: (ابن صراي، ٧٧– ٧٩).

(٢) يُنظر: الحمود، ٤٢– ٤٣.

(٣) ويمكن أن يندرج في هذا السياق ما نشرته مجلَّة «ناشيونال جيوغرافيك» العربيَّة، (عدد ١ نوفمبر ٢٠١١)، حول اكتشافات أثريَّة بدولة الإمارات، تعود إلى ما لا يقلّ عن ٥٠٠٠ سنة، هي مدافن (العَين)، ذات ←

وأسلحةٌ. وكذا في قَطَر، وعُمان، والبحرين، واليَمَن. وقد أظهرت التحاليل أن هذه الممارسة قد استمرَّت إلى فترة ظهور الإسلام[1]. وصورة العَقْر تلك تَرِد الإشارة إليها في معلَّقة (الحارث بن حِلِّزَة)[2]، ومعلَّقة (لَبيد)[3]، وغيرهما. وقد تكون عقيدتهم في الناقة، على هذا النحو، هي الأصل وراء تشبيهها النَّمَطِيّ بتابوت الموتَى[4]. وكأنَّما وَصْف ذَبْح المطايا بـ«العَقْر»، في البيت ١٠، إنَّما يأتي لتلك الوظيفة الإيحائيَّة بابتعاث ماضي العَذارَى (الخِصب/ الحياة) من موات الأطلال، كما كانت ممارسة العَقْر الطقسيَّة لأجل بَعْث الميت راكبًا مطيَّةً تليق به[5]. لأجل هذا قال الشاعر «مطيَّتي»، ولم يَقُل: «ناقتي»؛ لقداسة المطيَّة لديهم، التي تُبَلَّى على الميِّت، فضلًا عن مكانة الإبل بعامَّة في حياة العرب، اقتصاديًّا وميثولوجيًّا.

الشكل الدائريّ المقبَّب، بدقَّة تصميمها وغرابته، الشبيه بصنيع الفراعنة لموتاهم. وقد عَدَّت منظمةُ اليونسكو هذه الآثار ضِمن قائمة التراث العالميّ؛ لما تمثِّله من أهميَّة تاريخيَّة وحضاريَّة.

(١) يُنظر: ابن صراي، ٣٧– ٤٢.

(٢) يُنظر: ٢٢: ١٥.

(٣) يُنظر: ٣١٩: ٧٦.

(٤) يُنظر: طَرَفة، ٩٣: ١٣؛ الأعشى، ٣٠٠: ٣٥. ويُقارَن: أبو سليم، **الإبل في الشِّعر الجاهليّ**، ١: ٢٧٤، (في تفسيرٍ مخالِف، يرى في الصُّورة هاهنا تعبيرًا عن قُوَى الشرّ في الناقة، على الرُّغم من إشارات طَرَفة، مثلًا، إلى صِفَتَي: «أَمُوْن»، و«ناجية»!).

(٥) ومِثل هذا الاعتقاد، في حاجة الميِّت إلى ما يُجهَّز به من أشيائه إلى مَعادِه، معروفٌ في مدافن المصريِّين القدماء. وكذا أشار إليه لدى الأُمَّة الروسيَّة (ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**، ١٥٨– ١٥٩). وبذا فهو تقليدٌ قديمٌ متوارثٌ في أُمَمٍ شتَّى.

ومن وجهٍ آخر تظهر لمفردة «عقر» ظِلالُ دِلاليَّة تتعلَّق بمعنى «العُقْرَة»، وهي: خرزة كانت نساء العرب يَزْعُمْنَ أنها إذا عُلِّقت على المرأة العاقر وَلَدَت، أو قيل: إنها تُعَلَّق على حَقْو المرأة فلا تَحمل إذا وُطئت. ومِن معاني «العُقْر»: ما تُعطاه المرأة على وَطْء الشُّبْهَة، «وأصله أن واطئ البِكْر يَعْقرها إذا افتضَّها، فسُمِّي ما تُعطاه للعَقْر عُقْرًا، ثم صار عامًّا لها وللثيِّب، وقيل هو مَهْر المرأة»[1].

وسيَرِد الفعلُ «عَقَرَ» مرةً أخرى في بيته ١٣، ولكن في صورةٍ أكثر مباشرة في دلالتها على المعنى الجنسيّ. ولا يُفارق كلَّ هذه الدِّلالات الإيحاءُ الجنسيّ، الذي كان جزءًا من الممارسة الطقسيَّة، كما مَرَّ. وهو ما تُؤَكِّده مفردة «المُتَحَمَّل»؛ فقد صارت العَذارَى مطيَّة الشاعر، بعد عَقْر مطيَّته لهنَّ[2]، في مفارقةٍ يَتعجَّب منها.

وإذا كان هذا هو التعليل الجزئيّ لمفردة «المُتَحَمَّل» هاهنا، فإن مادَّة «حمل» تلفت النظر بتكرارها في بِضْعَة أبيات من مقدّمة القصيدة: «حَوْمَل، تحمَّلوا، محملي، مُتَحَمَّل». فإذا عِيْدَ إلى السياق السياسيِّ للمعلَّقة- الذي رُبِطَ بمأساة الشاعر بعد مقتل أبيه، وتَحمُّله عِبْء المطالبة بدَمِه ومُلْكِه، وأن القصيدة جاءت في هذا الظرف الثقيل- أمكن إجمالًا التعليل لإلحاح هذه المفردة على عقل الشاعر الباطن، ومِن ثَمَّ على لغته.

---

(١) يُنظر: ابن منظور، (عقر). ومعنى «وَطْء الشُّبْهَة»: أن يأتي الرجل المرأة شِبْهَ اغتصاب. (انظر: م.ن).

(٢) وقد أُلِّفَتْ حكايةٌ لعَقْر مطيَّته للعَذارَى، تُقدِّم للأبيات تفسيرًا واقعيًّا صِرفًا. (يُنظر: السندوبي، **شرح ديوان امرئ القيس**، ١٤٥- ١٤٦).

وكالبيت ٥، فإن لصيغة البيت ١١ صداها في معلَّقة (طَرَفَة)[١] أيضًا: «فَظَلَّ الإماءُ يَمْتَلِلْنَ حُوارَها، ويَسْعَى...»[٢]. في صورةٍ ذات مضمون واقعيٍّ صِرْف، قياسًا إلى صورة امرئ القيس. لكنَّ بعض الشُّرّاح قد بَنَوا على هذا النَّمَط الصياغيّ تفسيرَهم كلمةَ «عذارَى» في بيت امرئ القيس بـ«إماء». وليس ذلك كذلك؛ لأنها قد مَرَّت المقصديَّة الرمزيَّة الخاصَّة للعُذريَّة في معلَّقة امرئ القيس، وستُعَبِّر عن نفسها في موطنٍ لاحقٍ بـ«البُكُوْرِيَّة»: (ب٣٢).

وبعد ذلك اليوم الحافل بطقسه- المترامي بلَحمه و«شَحْمٍ كهُدَّابِ الدَّمَقْسِ المُفَتَّل»، (وهي صورةٌ سيقتبسها مِن بعدُ (الأعشى)[٣]؛ لينقلها إلى قِيْمةٍ جَماليَّةٍ في بَنان المرأة نفسها)؛ بعد ذلك الطَّقْس المتداخل الأُنوثة والحرير، المعقورة أُنثاه مِن أَجْل أُنثاه، الحامل

---

(١) ١١٧: ١٠٥.

(٢) ولئن رأى (الغذّامي، **القصيدة والنصّ المضاد**، الفصل الأوّل) في البيت الآخَر «وقوفًا بها صَحْبي...» شِفاهيَّة روائيَّة- كما مرَّ- وأنْ ليس البيتُ مِن (طَرَفة) في شيء؛ لانتفاء الرابط السياقيّ بمعلَّقته، وبه نفسه، فإن بيته هذا مُندغم في جسد النصّ. فمع عدم براءة الرُّواة- قَطْعًا- من تَبِعات الرواية وإشكالاتها-- والشاعر القديم نفسه راوٍ في الأساس قبل أن يكون شاعرًا-- فإن تلك الصِّيَغ النَّمَطِيَّة هي أصلًا من مألوف الشِّعر القديم، لم تُعَدَّ قَطّ سرقةً شِعريَّةً أو خلطًا روائيًّا، من حيث هي مَظهرٌ طبيعيٌّ في شِفاهيَّة الشِّعر. غير أن شِفاهيَّتها تلك ليست بمستوى الشِّفاهيَّة البدائيّ الجماعيّ، ولكن بمستوًى وسيطٍ من (الشِّفاهيَّة الغنائيَّة)- كما تقدَّمت إلى ذلك الإشارة- يتّكئ الإنشاد على صِيَغها المتداولة، بحُكم المذهب الإنشاديّ، إنْ بمقتضَى البحر الوزنيّ والقافية أو بمقتضَى الحال والمناسبة. وهو ما يَشهد بنظيره الشِّعرُ العاميُّ اليوم.

(٣) يُنظر: ٣٠٨: ٢٣.

والْمُتَحَمَّل، بما تُعَبِّر عنه هذه الإشارات من احتفاليَّةٍ صاخبةٍ بالحياة في معارضة فَنائيَّة الأطلال- ينتقل الشاعر إلى يومٍ آخر، ودخولٍ جديدٍ؛ إلى علاقات الخفاء والاختلاء «داخل الخِدْر»، بعد علاقات العَراء والاحتفال الجماعيّ «بدارة جُلْجُل». فأوَّلُ خِدْرٍ يُشير إليه خِدْر (عُنَيْزَة). تلك المرأة الحُبلَى المُرْضِع يَغْزُو تَـمَنُّعَ جسدها، كما غَزا حَصانةَ خِدْرها، لتتكشَّف له عن تَـمَنُّعٍ أُنثويٍّ مغناج؛ إذ يستحيل خِدْرُها إلى هودجٍ مائلِ الغَبيط يسير بصاحبته، مرخيَّةَ الزِّمام، قريبةَ الجنَى المُعَلَّل.

وحينما يُبحث وراء دِلالة اسم (عُنَيْزَة)- كما تَمَّ ذلك مع الأسماء الأخرى- يُلفَى أن «عَنْزًا/ عَنْزَة/ عُنَيْزَة» قد تُستعمل بمعنى الأُنثى من الظِّباء. كما يَظهر لاسم «عَنْز» عُمْقٌ دلاليٌّ آخر، مُتَّصِلٌ بامرأةٍ من (جَدِيْس)، قيل هي زرقاء اليمامة، وقيل غيرها، ذُكِرَت في حكاية (طَسْم) و(جَدِيْس) مع مِلِك اليَمَن (حسَّان بن تُبَّع)، وأنها كانت مِن الإغراءات بغزوه جَدِيْسًا؛ حين قيل له: إنه ما رأى الناظرون لعَنْزٍ هذه شَبَهًا، وقد أُتِيَ إليه بها راكبةً بعيرًا. ومِن أمثال العرب المعروفة في ذلك قولهم: «رَكِبَتْ عَنْزٌ بِحِدْجٍ جَمَلًا»؛ وذلك أن عَنْزًا أُخِذَتْ سَبِيَّةً، «فحَمَلوها في هَودجٍ، وألطفوها بالقول والفعل، فعند ذلك قالت: «شَرّ يومَيها وأغواهُ لها»، تقول: شَرُّ أيَّامي حين صِرْتُ أُكْرَم للسِّباء؛ يُضْرَبُ مَثَلًا في إظهار البِرِّ باللِّسان والفِعل لمن يُراد به الغوائل». ورُويت في هذا أبياتٌ لبعض شُعراء جَدِيْس، منها هذه:

وَيْلُ عَنْزٍ! واستوتْ راكبةً — فوقَ صَعْبٍ، لم يُقَتَّلْ ذُلَلا
شَـرَّ يومَيها وأغواهُ لهـــا، — رَكِبَتْ عَنْزٌ بِحِدْجٍ جمَـلا!

لا تُرَى مِن بَيتها خارجـةً، وتَراهُـنَّ إلـيـهـا رُسُـــلا
مُنِعَتْ جَوًّا، ورامتْ سَـفَرًا تَرَكَ الخَدَّيْنِ مِنها سَبَـلا
يَعْلَمُ الحازمُ ذو اللُّبِّ بـذا، إنَّما يُضربُ هذا مَثَـلا[1]

فما أشبه صورةَ امرئ القيس مع عُنَيْزَة بتلك الصُّورة التُّراثيَّة، التي صارت تُضرب مَثَلًا. سواءً أصحَّت نِسبة الأبيات إلى الجديسيّ أم كانت حكايةً عن ذلك المَثَل. وليس يعني الدارسَ في كثيرٍ ما إذا كانت لامرئ القيس صاحبةٌ اسمها عُنَيْزَة، أو أَنْ يُزْعَم أَنَّ عُنَيْزَة هذه هي ابنة عمِّه (شرحبيل)- وليس من شِيمةِ عربيٍّ، على كلِّ حال، أن يتهتَّك مع ابنة عمِّه تَهَتُّك امرئ القيس مع عُنَيْزَة، وإنْ فَعَلَ مع غيرها!- وإنَّما يَعنيه ما يتضمَّنه اسم «عُنَيْزَة»، بوصفه مفردةً شِعريَّة، من إشاريَّة ذات رصيدٍ إيحائيٍّ، تجعل له موقعه الخاصَّ في الخيال الشِّعريّ للعرب[2].

---

(١) (يُنظر: ابن بَرِّي، **التنبيه والإيضاح**؛ ابن منظور، (عنز)). وفي الأخير: «ذُلُلا»، ولعلَّ الصواب: «ذُلَلا»، كما لدى (ابن بَرِّي)؛ لأن «ذُلُل» جمع «ذَليل»، والوصف لجملٍ واحد. وفي كتاب (ابن بَرِّي): «شَرَّ»؛ مشيرًا إلى أنه منصوب بالظرفيَّة، أي: «رَكِبَتْ بِحِدْجٍ جملًا في شَرِّ يومَيها».

(٢) أمَّا ما يُساق من حكايات حول هذه الأسماء، فما هو- في استنتاج الدارس- إلَّا من قَبيل التلقِّي الشعبيّ لشِعر امرئ القيس، كما مَرَّ في اسم «فاطمة». يَدُلُّ على ذلك ما يَقَع من التضارب بين الأقوال في المعنيَّة بتلك الحكايات، فهي مَرَّةً فاطمة، ومَرَّةً عُنَيْزَة؛ فإذا قال (ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٠٧) إن امرأ القيس «طَرَدَه أبوه لَمَّا صَنَعَ في الشِّعر بفاطمة ما صَنَعَ، وكان لها عاشقًا، فطَلَبَها زمانًا، فلم يَصِل إليها، وكان يَطْلُب منها غِرَّةً، حتى كان منها يوم الغَدير بدارة جُلْجُل ما كان»، فإنه سيعود في الموضوع نفسه ليُعيد هذا القول عن عُنَيْزَة - روايةً عن محمَّد بن سلَّام عن راوية الفرزدق عن جَدِّه- قائلًا: «وهي صاحبة يوم دارة ←

على أن لاسم «عُنَيْزَة»، في سياق الأسماء الأخرى في المعلَّقة قيمةً إضافيَّةً من حيث يُومئ إلى امرأةٍ بدويَّةٍ متواضعة الحال. والمفردات الملابسة لصورتها تحمل مرشِّحات لبيئتها البدويَّة تلك: كـ«الخِدْر، البعير، ثمَّ الكَثيب». وكأن الشاعر قد أراد بهذه الأسماء أن يقدِّم فئات خمسًا مختلفات من الإناث:

١- (فاطمة)، المغرورة المتأمِّرة. ومثلها (أُمّ الحُوَيْرِث) وجارتها (أُمّ الرَّباب).

٢- العَذارَى.

٣- (عُنَيْزَة)، البدويَّة، ذات البعير المعقور.

٤- النساء الحبالَى المُرضِعات (المتزوِّجات/ الأُمّهات).

٥- بَيْضَة الخِدْر، المرادِفة لفاطمة، التي تُـمثِّل الطبقة الارستقراطيَّة.

فجَمَعَ بهذا بين: العذراء والأُمّ المتزوِّجة، والفقيرة والغنيَّة، والمنقادة والصارمة. وهو يَسُوق هذه التجارب والادِّعاءات في نوعٍ من التدرُّج من الأدنَى إلى الأعلى. ومَرَدُّ ذلك، ظاهريًّا، إلى محاولة استثارة فاطمة بهذه المغامرات المتوتِّرة المتواترة التي تَشمل نساء

جُلْجُل»، و«أنّ امرأ القيس كان عاشقًا لابنة عَمٍّ له يُقال لها عُنَيْزَة، وأنه طَلَبَها زمانًا فلم يَصِل إليها حتى كان يوم الغَدير، وهو يوم دارة جُلْجُل...»، فيَسوق حكايةً منسوجةً حول أبيات المعلَّقة (١٠- ١٦). (يُنظر: ١: ١٢٢- ١٢٥). حتى لقد أدَّاهم ذلك إلى تَصَوُّر تَسلسلٍ حكائيٍّ بين يوم دارة جُلْجُل ويوم عَقْرِهِ مطيَّتَه للعَذارَى ويوم دُخوله خِدْرَ عُنَيْزَة، وأنه التقَى بهنَّ بدارة جُلْجُل، فكانت قِصَّة الغَدير واستيلائه على ثيابهنّ، فعَقْرِهِ مطيَّتَه، ثم ركوبه مع عُنَيْزَة على بعيرها، (يُنظر مثلًا: مكِّي، ٨١- ٨٢، نقلًا عمَّا ساقه القدماء: كابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، م.ن)، مع أنه من الواضح أن الشاعر يتحدَّث عن أيَّام لا عن يومٍ واحد: «يوم بدارة جُلْجُل.. ويوم عَقَرْتُ.. ويوم دَخَلْتُ».

المجتمع بطبقاته وفئاته كافَّة، إلَّا أنّ التكثُّر على هذا النحو من أسماء النساء وأصنافهنّ يُؤَدِّي في عُمق النصّ وظيفةً تَطهيريَّة مبالَغًا فيها، تَضطلِع بها لوحةُ (الأُنثى) في مضادَّة اللوحة الأُولى عن (الطَّلَل).

وكما في صورة مغامرته مع العَذارَى، يُحمِّل الشاعرُ مفردات اتِّصاله بعُنَيْزَة إيحاءاتٍ جنسيَّةً- فضلًا عمّا تَحمله الصُّورةُ بمُجملها من مشهدٍ حِسِّيٍّ مكشوفٍ- كـ«دخل، خِدْر، خِدْر عُنَيْزَة، مُرْجِلي، مالَ، الغَبِيْط، عَقَرْتَ، بعيري، انزل، سِيري، أَرْخِي...».

وفي مفارقةٍ مقصودةٍ دالَّةٍ على هذا، يَجعل لعُنَيْزَة (بعيرًا معقورًا)، فيما له هو (مطيَّة معقورة)، فمطيَّته أُنثى ومطيَّة عُنَيْزَة ذَكَر.

ولا يَخفَى ما لمُناداة «امرئ القيس» باسمه، في (البيت ١٣)، من قِيمةٍ غَزَليَّة، بما تنطوي عليه من دَلال هذه المرأة، المتظاهرة بصَدِّ الشاعر عن جَناها المُعَلَّل. ولقارئٍ مقارنة نداء (عُنَيْزَة) هذا بنداء (هِرَّة) في مكانٍ آخر:

وقد رابَني قَوْلُها : يـا «هَـــنَا ه» وَيْحَكَ أَلْـحَقْتَ شَرًّا بِشَرّ[1]

بما يَحمله النداءُ الأخير مِن مشاعر أَسَفٍ وتبكيت. لكنه قد يَخفَى ما وراء نداء «امرئ القيس» ذاته من معنًى دينيّ. فـ«امرؤ»: لقبٌ مألوف لدى عرب الجنوب والشَّمال، يعود جذره إلى حقلٍ دِلاليٍّ، من معانيه: رَجُل، حُرّ، سَيِّد، أمير، صاحب سُلطة[2]. أُضِيْفَ إلى

(١) امرؤ القيس، ٩٦: ٦.

(٢) وعن الكلمة عند الثموديِّين، يُنظر مثلًا: الروسان، ١٣٩.

«القَيْس». و«القَيْس»: قِيْل في معناه إنه: التَّبَخْتُر، والشِّدَّة، ومنه: «امرؤ القَيْس»، أي: «رَجُل التَّبَخْتُر والشِّدَّة». و«القَيْس»: الذَّكَر[1]. و«امرؤ القَيْس» هو لَقَبُ هذا الشاعر وشُهرته، أمَّا اسمه، فـ(حُنْدُج)، وقيل: (سُليمان)[2]. إلَّا أن لَقَب «امرئ القيس» له علاقة أبعد بالمعبود (ق س)، الإِلَـٰه النَّـبَطيّ، أو (قيس)، الذي وُجِد له معبدٌ في مدائن صالح، أو (قيشون)، أو(بعل قيشون)، السوريّ الأصل. وكان اسم (م ر ا ل ق س/ مر القيس = امرئ القيس) معروفًا منذ ما قبل الميلاد، يظهر في النقوش السبئيَّة والثموديَّة، وكذا في النقوش العربيَّة المبكِّرة، والنَّبَـطيَّة، كما في نقش (النمارة: ٣٢٨م)، ونقش(زبد: ٥١١م)[3]، المعاصر لشاعرنا، (-٥٤٢م).

فـ«امرؤ القيس»، إذن، ذو دِلالة دِينيَّةٍ، كالاسم المرادف: «عبد القَيْس». و(قَيْس): معبودٌ شمسيّ[4]، سُمِّيَت مَليكة مملكته في سبأ: «بِلقيس»[5]. وجاء اللَّعن به على المقابر

---

(١) يُنظر: ابن دريد، **الاشتقاق**، ٢١٧؛ كراع النمل، **المنجّد**، (قيس)؛ ابن منظور، (قيس)؛ الفيروزآبادي، (قاسه).

(٢) يُنظر: الفيروزآبادي، (م.ن). وهنا يذهب (السندوبي، ١٠)- بحقٍّ- إلى أن «الأسماء والألقاب والكُنَى عند أبناء قحطان قد يكون لها معانٍ في لغة أهل الجنوب من جزيرة العرب غير ما يتبادر إلى أذهان أهل الشَّمال وغير ما يذهب إليه علماء الاشتقاق».

(٣) يُنظر: الأسد، ٢٨؛ العمير والذييب، ١٤٠، ١٤٩- ١٥٠.

(٤) يُنظر: ظاظا، **المجتمع العربيّ القديم**، ١٧٨.

(٥) قيل إن اسم (بِلقيس) مُركَّب من «بنت» و«القيس». وذهب بعض الباحثين إلى أن ليس (بِلقيس) اسمها، يقينًا، وإنما هو صفة، بمعنى: «العشيقة»، أو «المرأة غير الشرعيَّة». وتُنطق بالعِبريَّة، وبالآشوريَّة: «بِلَّجِش»، أو «فلجش». وكأنَّها نُعِتَت بذلك لعلاقتها بالملك سليمان. (يُنظر: عبدالله، **أوراق في تاريخ** ←

النَّبَطيَّة بمدائن صالح، إلى جوار «ذي الشَّرَى»، رمز الشمس: «ولَعَنَ ذو شرى ومناة وقيس كُلَّ مَن يبيع المقبرة هذه!».[1]

وعليه، فإن نداء عُنَيْزَة شاعرَها ليس بريئًا من هذه الظِّلال الميثولوجيَّة التي يبعثها اسم «امرئ القيس»، سواء بالنظر إليه في هذا السياق من النصّ، أو ذلك السياق من تجربة الصُّورة. ولاسيما أن اسم «امرئ القيس»– بدِلالة مركَّبِهِ: «امرئ» و«قَيْس»، الآنفة إليها الإشارة– يُعادل: «بعل قيشون»، بما لكلمة «بَعْل» من إشاريَّة إلى الذُّكُوريَّة والنكاح والتَّبَعُّل[2].

اليمن وآثاره، ٢: ٢٢٩– ٢٣٠؛ ظاظا، **الساميُّون ولغاتهم**، ١١١). وذهب بعض القدماء إلى أن اسم بِلقيس الأصلي هو: أَلْـمَقَة، أو يَلْمَقَة، وأنه يعني في لغة حِمْيَر: الزُّهْرَة، فيما القَمَر يسمُّونه: هَيْس. (انظر: الهمداني، **الإكليل**، ٢: ٢٨٥، ٨: ٨٥؛ الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، ١: ٤٨٩؛ المعرِّي، **الصاهل والشاحج**، ٢٩٥؛ البكري، **معجم ما استعجم**، (يَلْمَقَة)؛ جواد علي، ٦: ٢٩٦– ٢٩٩). وقد يعنى هذا أن لاسمها علاقة بالإلَـٰه اليمني: (المقة)، وهو إلَـٰه قَمَري. وربما كان يرمز للزُّهْرَة أيضًا. على أن (ابن دريد، ٥٣٢) يربط اسمها باليَلْمَق، وهو القباء المحشوّ، ويقال إنه فارسيٌّ معرَّب. ومهما يكن من علاقةٍ لاسم بلقيس بديانتها، أو مِن تَداخُلِ العقيدة الشمسيَّة بالقَمَريَّة بالزُّهْرِيَّة، فإن الآيات القرآنيَّة صريحة في نَصِّها على عبادة «الشمس» لدى ملكة سبأ وقومها. على أنه إذا كان اسم بلقيس يَلْمَقَة، أي الزُّهْرَة كما قيل، فإن الزُّهْرَة في عقيدة القوم هي: ابنة الشمس. واسم أخت بلقيس: (شمس)، أيضًا. (انظر: الحميري، نشوان، **ملوك حِمْيَر وأقيال اليَمَن**، ٧٤). فلا غرابة، إذن، أن تكون لأسماء هذه العائلة– ولاسيما بصفتها الملكيَّة– علاقة بآلهة اليَمَن.

(١) الأنصاري وآخران، **مواقع أَثَرِيَّة**، ٢٧، وغيرها.

(٢) يُنظر: العسكريّ، **الفروق اللغويَّة**، (بعل).

ومن هناك فإنه إذا كان يمكن تفسير إشارة (ابن قتيبة)، في كتابه «الشِّعر والشعراء»[1]، إلى أن (البيت ١٣)، تحديدًا، كان «يُتَغَنَّى به»، تفسيرًا يَنظر إلى القِيَم الموسيقيَّة الكامنة في أصواته- وإنْ شَرِكَه فيها غيرُه من الأبيات[2]- فلربما كَمَنَ وراء ذلك التَّغَنِّي سببٌ دلاليٌّ خاصٌّ، يتعلَّق بقيمة البيت الميثولوجيَّة.

وكصنيعه في مَلْء الصُّورة بدوالِّ الخِصب والحياة- لتكون معبِّرة عن رمزيَّتها الأسطوريَّة- يُضفي الشاعرُ على ما سَبَقَ، في دِلالة الصُّورة المباشرة وفي حُمول مفرداتها الإيحائيَّة، مفرداتٍ ومشاهدَ أخرى من: «الجَنَى المُعَلَّل»، و«الحَبَل»، و«الإرضاع»، و«المغامرة- الفاحشة في ظاهرها، الرمزيَّة في مغزاها».

وستستدعي عبارةُ «جَناكِ المُعَلَّل» صورةَ «زكي» الرمزيَّة بقرية الفاو، التي تُشَخِّص الجميلَ المقدَّسَ جَنِيًّا، يُعَلِّل صاحبَه بعناقيد الكَرْم[3].

وهو في (البيت ١٥) يَدُلُّ على أن (عُنَيْزَة) نفسها حُبْلَى ومُرْضِع، بقوله: «فمِثْلُكِ حُبْلَى قد طَرَقْتُ ومُرْضِع». ولهذا لا يقول «فأَلهيتُهما»، ولكن «فأَلهيتُها»، أي أنَّ الموصوفة امرأة واحدة، حُبْلَى ومُرْضِع، في آن.

وعندما يَعرض هذه المفارَقة- من إلهاء الحُبْلَى والمُرْضِع، على موانعهما الجسديَّة والنفسيَّة- يَشفعها بذِكْر «بكاء الطِّفل»، «ذي التَّمائم»، بما للتَّمائم من وظيفةٍ تعبيريَّةٍ عن

---

(١) يُنظر: ١: ١١٣.

(٢) يُنظر مثلًا: إبراهيم عبد الرَّحمـٰن، **قضايا الشِّعر**، ٤٤- ٥٠.

(٣) يُنظر: الأنصاري، **قرية الفاو**، ٧٢- ٧٣.

فكرة (الحماية)؛ لكي يقول إنَّ وجود هذه التَّمائم لم يَحْمِ الطفلَ ممَّا يحدث له ولأُمِّه؛ إذ «أُلْفِيَتْ كُلُّ تَميمةٍ لا تَنْفَع»، على حَدِّ تعبير (أبي ذُؤيب الهُذَليّ)، مع فارق السياق. وإذا كان الطِّفل قد وُضِعَت له التَّمائم فأُمُّه- من باب أَوْلَى- مِن أُسْرَة حِرْصٍ وخَوفٍ على أفرادها، ومع هذا لم تمتنع على الشاعر. وقد شَرَحَ في قصيدةٍ أخرى ما يعنيه بانثناء الأُمِّ إلى وليدها: «خَشْيَةَ أَنْ يَتَضَوَّعا»[١]، أي أَنْ يُسمَع الطفل فيفتضح أمرُ أُمِّه.

وللبيت روايةٌ أخرى، فيها: «وتحتي شِقُّها»، مكان «وشِقِّي تحتها». إلَّا أنها رواية تخلو من هذه المغالاة التي تَحملها هذه الرواية المعتمَدة للدراسة- ولعلَّها أوثق الروايات- وذلك في تصويرها شَغَفَ المرأة به، وأنه هو المطلوب لا الطالب، بالرُّغم من: الحَبَل، والإرضاع، وتَمائم الطِّفل، وبُكائه.

فأَيُّ عُقْمٍ لدِلالة المرأة تُشير إليه بعضُ الدِّراسات[٢]، إذن، في هذه الصُّوَر؟ على أنَّ هَدَفَ الشاعر منها ليس تصريحًا بالزِّنا أو «تَعَهُّرًا»- حسب القراءات الأخلاقيَّة التقليديَّة أو الحديثة على السواء[٣]- إلَّا بالمعنى الذي كان لِمثل هذه القيمة في عصره-- من الدِّلالة على الفحولة-- المعدودة فيه صورة الجِنس وَجْهًا من أوجه ممارسة الإحياء أو بَعْث الخِصْب والحياة، وَفق أنماط الطقوس الموسميَّة[٤]. وقد قيل مِن قَبل إنَّ لوحة الأُنثى

---

(١) امرؤ القيس، ١٣١: ٢.

(٢) يُنظر: أبو ديب، ١٥٢.

(٣) يُنظر: الجُمَحي، ٣٩؛ ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١١٠، ١٢٢، ١٣٥- ١٣٦، وكذا: ستِتْكِفِتْش، سوزان، **القراءات البنيويّة**، ١٣٢- ٠٠٠.

(٤) يُنظر: ستِتْكِفِتْش، سوزان، **أدب السياسة**، ٧١.

عمومًا موظَّفة لتكون سَيْلًا يُحْيِيْ الأطلال النفسيَّة، كذلك السَّيْل الذي سيأتي في آخر لوحةٍ، بكُلِّ ما له من عَرامةٍ تدميريَّةٍ أحيانًا.

ثم يُورِد ذِكر يومٍ رابع: «على ظَهر الكَثِيْب». الذي في «انكثابه» شَبَهٌ من انكثاب الجسد الأُنثويّ وبَضاضته. ويوم الكَثِيْب يومٌ معلَّقٌ بين تلك الأيّام المسرودة، يُمْكن أن يُقرأ على أنه جزء من صورة مغامرته مع عُنَيْزَة، أو على أنه بداية مشهدٍ آخر لم يكتمل كمَشاهد بقيَّة الأيَّام- إذ يَرجع مباشرةً إلى (فاطمة)، بعد أن ساق تاريخ تجاربه السالفة «قبلها»- كما يُمْكن أن يُقرأ على أنه استئنافٌ لذِكر علاقته مع فاطمة. وذلك أنَّ في (جناس القوافي: ب١٥- ١٧): «مُحْوِل، يَحُوَّل، تَـحَلَّل» مؤشِّرًا على ارتباط هذا البيت بما قبله، مُضافًا إلى هذا ما في صوت الحاء هذه من إيحاء بذلك الارتباط. ثم، في الوقت نفسه- وبالرُّغم من تَيهان مرجعيَّة الضمير في «تَعَذَّرَت»، ما لم يُقرن (البيت ١٧) بـ(البيت ٧)، وكلمة «تَعَذَّرَت» بـ«قبلها»- فإنَّ اللُّحمة اللغويَّة والدِّلاليَّة لمعلَّقة (امرئ القيس) تجعل من هذا البيت إرهاصًا لخطاب فاطمة؛ إذ سيكتسب اسم «فاطمة»، كما سبق، تناسبًا سياقيًّا، مع «التَّعَذُّر» المشار إليه في البيت: فكيف تَتَعَذَّر عليه العذراءُ (فاطمة- البِكر: ب٣٢) وتفطمه، و(الأُمَّهات، والعَذارَى، والحَبالَى، والمُرضِعات) وكلّ فئات الإناث مشعوفات به، لا يتعذَّرن عليه؟! وبهذا فإن تعليقيَّته البيتَ هذه مقصودة، لا تقتضي الشكَّ في الرواية أو اتِّهام الرُّواة بضياع صِلَة البيت، وإنَّما هي تؤكِّد أنَّ هذه الصُّوَر- وإنْ بَدَت في ظاهرها صُوَرًا تحكي واقعًا- لم يُؤت بها إلَّا على سبيل الرمز والمَثَل، أو حسب

تعبير (الجاحظ)[١]-- ذات سياقٍ آخر عن صُوَرٍ نَمَطيَّةٍ من الشِّعر الجاهليّ--: «ليس على أنَّ ذلك حكاية عن قِصَّة بعَينها».

يبدأ كلامه على (فاطمة) ببيتٍ مصرَّع. والتصريعات في المعلَّقة ثلاثة، أوَّلها في مطلع القصيدة، حسب التقليد الغالب، والثاني هاهنا في بدء مخاطبة فاطمة، والثالث في مستهلِّ موضوعة اللَّيل. فما دِلالة هذا التوزيع؟

أمَّا افتتاح القصيدة بمِصراعَين مُقفَّيَين متناغمَين– وكأنَّما هما دَفَّتا بابٍ أو كتابٍ يَدلف منهما الشاعر إلى النصّ– فتقليدٌ، رأى النُّـقَّاد القدماء فيه دليلًا على قُدرة الشاعر، وشَدَّدوا على التزامه؛ إذ عَدُّوا إغفاله عيبًا، سَمَّوه بـ«التجميع»[٢]. وأمَّا التصريع في أثناء القصيدة، فاستحسنوه إذا لم يكثُر من غير المتقدِّمين، وعَدُّوه دليلًا على قوّة الطبع وكثرة المادَّة، ومؤشِّرًا للخروج من معنى إلى آخَر[٣]. ورأى فيه (قُدامة بن جعفر)[٤] نوعًا من التطريب، تقتضيه بنية الشِّعر؛ «فكلَّما كان الشِّعر أكثر اشتمالًا عليه، كان أدخل له في باب الشِّعر وأخرج له عن باب النثر». ولعلَّ (ابن رشيق)[٥] كان أقرب إلى ملامسة الوظيفة الفنِّيـَّة للتصريع الداخليّ، حين ذهب إلى أنه إشارة للتحوُّل من معنى إلى آخر. أي أنه

---

(١) **الحيوان**، ٢: ٢٠.

(٢) يُنظر: قُدامة بن جعفر، **نقد الشِّعر**، ٢٠٩– ٢١٠؛ ابن رشيق، ١: ١٧٧؛ ابن الأثير، **الجامع**، ٢٥٤؛ القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ٢٨٣.

(٣) يُنظر: ابن رشيق، ١: ١٧٤.

(٤) يُنظر: ٦٠.

(٥) يُنظر: م.ن.

يُشْبِه ما يفعله الشاعر الحديث من تفصيل الجُمَل الشِّعريَّة في قصيدته بفراغات أو نقاط أو نجمات.

وبإعادة النظر في وظيفة التصريع في المعلَّقة يتبدَّى أن المصرَّع الأوَّل قد اشتمل على موضوع (الأطلال/ الموت- الحُبّ/ الحياة). أي على هذه المقدِّمة الجَدَليَّة بين دواعي الفَناء وبواعث الحياة. ثم لَمَّا خلص- كتقليد القصيدة القديمة- إلى (الأُنثى/ التجربة: ظاهريًّا على الأقلّ) فَتَحَ تصريعًا ثانيًا، ليُخاطب فاطمة. وهنا يُلحظ أنه لا يَذكر بعد فاطمة أيّ امرأة أخرى، سِوى الإشارة الضمنيَّة إلى بيضة الخِدْر، التي تُعَدُّ صورةً استطراديَّةً، يُمْكن أن تُقرأ على أنها فاطمة نفسها؛ ولذلك يختم هذا القِسم بضمائر تعود إليها: «إلى مثلها يرنو الحليم صَبابة»: (ب٤١)، «وليس صِبايا عن هواها»: (ب٤٢)، «ألا رُبَّ خَصْمٍ فيكِ»: (ب٤٣)؛ ممَّا يعني أن الأبيات (١٨- ٤٣) كلَّها عن فاطمة، التي هي محور صورة الأُنوثة في نَصِّه، وإنَّما جاءت الصُّوَر الأخرى شواهدَ على سعة تجربته ومغامراته، وأنه ليس رهين علاقةٍ واحدةٍ لامرأةٍ فاطمة. فإذا كانت فاطمة بهذه الصِّفَة- وفاطمة كما سبق رمزٌ للحياة، بعطائها وشُحِّها وخِصبها وجَدبها- فقد ناسب أن تُمثِّل مِصراعًا جديدًا في بناء النصّ. ثم حين ينتهي في البيت ٤٦ إلى (اللَّيل)، ويدلف إلى وحدة ختاميَّة أشمل، تأتي في مقابل «ويوم...»، الذي ارتبط بوحدة الأُنوثة، يفتتح تصريعًا ثالثًا كذلك. فإذا هي ثلاثة مصاريع: (الأطلال- فاطمة- اللَّيل)؛ (=المكان- الإنسان- الزمان).

وهذا يعني أن التصريع موزَّعٌ بمنطقيَّةٍ وظيفيَّةٍ، وليس باعتباطٍ هو ولا حِلْيَة. وهو يُثري منطقًا داخليًّا للنصِّ ويُثيره، متعلِّقًا بأقانيمه الثلاثة هذه (المكان- الإنسان- الزمان)،

لا بالوحدات الخمس الخارجيَّة المذكورة في مستهل هذه الدراسة (الأطلال- المرأة- اللَّيل- الفَرَس- المطر)؛ فوحدة الفَرَس لا تبدأ بتصريع، وكذا وحدة المطر، مع أن كلَّ واحدةٍ منهما تشكِّل تحوُّلًا رئيسًا في بنية النصِّ التعبيريَّة. والسبب أن الشاعر يَعُدُّ وحدة (اللَّيل) مظلَّة تنضوي تحتها وحدتا (الفَرَس والمطر)؛ فهي هكذا تُـمثِّل بنيةً أشمل يختم بها القصيدة، كمصراعٍ أخير وبوابةٍ كُلِّيَّة من التداخل والصراع بين (اللَّيل- الفَرَس- المطر). من حيث إن الفَرَس مندغِمٌ في اللَّيل منبثِقٌ عنه، مثلما أن المطر صورة رديفة للفَرَس في مواجهة اللَّيل. (وسيتبيَّن عند الوصول إلى تحليل هذه المكوِّنات مقدار ما بينها من هذا التداخل الدِّلاليّ).

وعلى الرُّغم من هذا المنطق الثلاثيّ (المكان- الإنسان- الزمان)، وهو منطقٌ يؤكِّد المغزَى الرمزيّ الوجوديّ للقصيدة، فإن هذه المصاريع تَرِد متداخلةً في ما بينها أيضًا؛ فلا تُقيم مفاصل موضوعيَّة حَدِّيَّة في جَسَد النصّ؛ وذلك أن المِصراع الفاطميّ يُفتتح بعد (البيت ١٧)، بما هو عليه من اشتباه الضمائر والعلاقات، ليُحدِث حلقةَ وصلٍ بين قِسم فاطمة من القصيدة وما قبله، ومِثل هذا في المصراع الثالث، حيث يأتي متأخِّرًا- عن موقعه الافتراضيّ في (البيت ٤٤)- إلى مُفتتَح مواجهة اللَّيل ومناجاته: «ألا أيُّها اللَّيل.. ألا انْجَلِ»، في (البيت ٤٦)، مسبوقًا بإرهاصٍ من بَيتين، (ب٤٤- ٤٥)، جاءا ملتحمَين بما قبلهما بعطفٍ مباشر: «ألا رُبَّ خَصْمٍ... وليلٍ كمَوْجِ البحر». أي أن الشاعر يؤخِّر التصريع عن موقعه الموضوعيّ الافتراضيّ عن قصدٍ فنِّي؛ لإحداث تداخلٍ بين وحدات النصّ الشِّعريَّة، بحيث تندغم كلُّ وِحدة جديدة في سابقتها، حتى يَبْلغ هذا التداخل

والتداغم ذروته في آخر القصيدة بين وِحدات (اللَّيل والفَرَس والمطر)، التي تدخل ضِمن مصراعٍ واحد[1].

وفي هذا جميعه براعةٌ تشهد لمعلَّقة امرئ القيس بمكانتها الفنِّية التي تسنَّمتها في الشِّعر القديم، وإنْ لم تحظ أسرار تلك المكانة لديهم بما تستأهله من تحليلٍ وتعليلٍ، فبقيتْ شعورًا غامضًا بعظمة بناءٍ، سَمَّوْه المعلَّقة.

وهكذا يتبدَّى أن مسألة الوحدة الفنِّية الكلِّية في القصيدة الجاهليَّة إنَّما هي في جوهرها مسألة قراءة، تسعى إلى وضع النصِّ في وضعه الطبيعيّ من الجنس والسياق، حسب نظريَّة (ياكبسون)[2] في الاتِّصال.

وإذ يَخلص الشاعر إلى صاحبته فاطمة يطلب منها التمهُّل. وقد بَدَت مشكلة الشاعر، منذ مُفتتَح قصيدته، مشكلةً مع الزمن، حيث يبدأ التصريع الأوَّل بـ«قِفا» والتصريع الثاني بـ«مَهْلًا». فحركة الزمن، التي لا تقف ولا تتمهَّل، هي جوهر معاناة الشاعر في هذا النصّ، بل هي جوهر معاناة الشاعر في العصر الجاهليّ كلِّه؛ حين لا يعرف لهذه الحركة حكمةً ولا غايةً، فتُقلقه في حالَي تَغَيُّرها وثباتها. وهذه الحال الثانية، (الثبات)، هي التي ستَبتليه بأنواع همومها في المصراع الثالث، في اللَّيل لا يريم، وكأنَّما قد شُدَّت

---

(١) وفي هذا تظهر دِلالة وظيفيَّة للتصريع الداخليّ، تَعَذَّر فهمُها فأُنكرت عند بعض الدارسين، (يُنظر: أبو ديب، ١٦٣). لكن السؤال عن وظيفة التصريع سيبقَى رهين دراسة استقرائيَّة أوسع، ليس هذا البحث بمجالها، وستُواجَه بمشكلة الاضطراب الروائيّ. بَيْدَ أن هذه الوظيفة التي تَبَدَّت للتصريع في «قِفا نَبْكِ»– بوصفها أشهر الشِّعر الجاهليّ، ولعلَّها أوثقه– تُقَدِّم مؤشِّرًا مهمًّا إلى وظيفة التصريع في الشِّعر القديم.

(٢) يُنظر العَرْض القَيِّم لنظرية ياكبسون في الاتِّصال لدى: الغذَّامي، **الخطيئة والتكفير**، ٧– ٠٠.

نجومه بالجبال بكلِّ مغار الفَتْل، أو «عُلِّقَتْ في مصامها بأمراس كتَّان إلى صُمِّ جندل».
وسيُحاول ضِمن هذا المصراع أن يُصلح معادلة الزمن بفَرَسه تارةً وبالمطر تارةً، لكنَّه سيكتشف أن الدائرة تدور به مرَّة أخرى من النهاية إلى البداية، إلى ما كان منه يَفِرُّ، وهو الموت، حين يصير المطر نِقمةً لا نِعمة، ودمارًا لا عمارًا، فيغدو الماء فَناءً لا حياة، إلَّا أنه هاهنا يكتشف أيضًا أن هذا الفَناء نفسه هو سبيله إلى الحياة. وقضيَّة (الزمن) في ثقافة الجاهليّ هي أُمّ القضايا الإنسانيَّة الشائكة، وهي ما كانوا يُجْملون معناها في مصطلح «الدَّهر»؛ ولذلك كان جمهور العرب إذ ذاك دهريِّين ، (ملحِدين، فيما يبدو)، يَنسبون الحياة والممات بشتَّى مظاهرهما إلى الدَّهْر، كما يُشير إلى هذا (القرآن الكريم): ﴿**وَقَالُوا: مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا، نَمُوتُ وَنَحْيَا، وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ**﴾.[1]

وليس يَطلب إلى فاطمة تَرْكَ «كُلِّ التَّدَلُّل»، وإنَّما «بعضه»، فقط؛ لما لبعضه من لذاذةٍ لا بُدَّ للعاشق منها، تستثير الفحوليَّة فيه، بما يجعل في تجربته شيئًا من ذاتيَّة الإحساس بالبطولة والتحدِّي. كما يَبرز في بيتٍ له آخر:

إذا أَخَذَتْها هِزَّةُ الرَّوْعِ أَمْسَكَتْ ... بِمَنْكِبِ مِقْدامٍ على الهَوْلِ أَرْوَعا[2]

---

(١) سورة الجاثية: آية ٢٤. ويُنظر في هذا مثلًا: صاعد الأندلسي، **طبقات الأُمم**، ١١٧؛ الشهرستاني، **المِلَل والنِّحَل**، ٣: ٢٥٧- ٠٠٠.

(٢) امرؤ القيس، ١٣٢: ١.

و«بعض هذا التَّدَلُّل» هو ما يحرص امرؤ القيس على رَسْمِه في شخصيَّات صواحبه- مع ما يدَّعيه في النهاية من تسليمهنَّ له- وذلك ما يبرز في تصوير (عُنَيْزَة) ثُمَّ (بَيضة الخِدْر).

وحين يُبيح لها أن تُفارقه يُراوح بين ما يطلبه من إجمالٍ وانسلالٍ- متَّفقًا مع شخصيَّته بوصفه مُحِبًّا أميرًا- وبين إظهار الانكسار والائتمار والانقتال لعينيها في مملكة الحُبّ. فالشاعر يُحسن هاهنا- عن تجربةٍ- تشخيصَ نَفْسِ المُحِبِّ المُمَزَّقةِ بين كبرياء الذات وحِران الآخَر. ولا يجد غَضاضةً في استثارة غَيْرَة الأُنوثة في فاطمة بحركةٍ ثالثةٍ- عَقِب الأمر والائتمار– وهي التهديد بِبَيْضَة خِدْرٍ غيرها، بإمكانه أن يجد لديها ما لم يجده لدى «فاطمته» هذه. خلا أنه لا يَذْكُر اسمًا لتلك البَيْضَة، كما فَعَلَ من قبل؛ لأنه هنا في مواجهةٍ مباشرةٍ مع مخاطَبته؛ فلن يكون مغتفَرًا له في هذه الحالة أنْ يُعَرِّض باسمٍ، ولكنه يطرح احتمالًا افتراضيًّا لبَيْضَة خِدْرٍ ما، يُلْبِسها كُلَّ لَبُوْس المرأة المثاليَّة في عصره، ومفترق رموزها التقديسيَّة لديهم. ولسان حاله يلفت فاطمة إلى أنْ تكون منه كما هو خليقٌ أن تكون منه بَيْضَة خِدْرٍ مثلها. ولكي يَحْمِلَها على العِرفان بما بينهما من ودٍّ مكينٍ، فإنه لا يسألها أنْ «تَسُلَّ ثيابها من ثيابه»، بل أنْ «تَسُلَّ ثيابه هو من ثيابها»، دون أنْ يقوم في بناء الوزن ما يضطرّه ليَحيد به هذه الحَيدودة في المعنَى، لولا أنه قد أراد أن يُلزمها مسؤوليَّة هذا الحُبّ؛ فهي التي تملَّكتْ واستأثرتْ، فإذا ما استطاعتْ أن تُخرج نفسها من هذه العلاقة، فإنَّ عليها أنْ تُخرجه منها كذلك، وهيهات أنْ تفعل، فقد تداخل الحِسِّيُّ والعاطفيُّ فيما بينهما من شؤون.

وكلمة «سَلَّ» تنطوي على إيحاءٍ لغويٍ يزدوج فيه الرِّفقُ بالعنف؛ لما تعنيه الكلمة من الانسلال والانتزاع كسَلِّ الشَّعرة من عجين، وما ترتبط به «سَلَّ» من استخراج أداة للقتل، كالسيف أو السهم. وهذا الحقل الدلاليّ الأخير هو ما تناسلتْ منه عَقِب هذا البيت تداعياتُ عباراته عن: القتل، والضرب بسهمَي عينَيها في أعشار قلبه المقتَّل. وكان مطاوِعُ «سَلَّ» المفترض في نهاية البيت هو: «تَنْسَلّ» (بفتح السين)، إلَّا أنَّ الشاعر انحرف عن هذا إلى «تَنْسُل»، (بضمِّ السين)، دونما ضرورةٍ سِوى أنه قد أراد إخراج المعنى عن «الانسلال» إلى «النَّسْل». فظاهر معنى «تَنْسُل»: تَسْقُط؛ يقال: «نَسَلَ الثوبُ عن المرأة يَنْسُل»، أي سَقَطَ، إلَّا أنَّ «يَنْسُل» تُؤَدِّي غير هذا المعنى المتعلِّق بالثياب، إذ تتجِّه إلى «النَّسْل»، والذُّرِّيَّة، والولد، والكَثرة. وهذا ما تَحمل جِيْنَةَ إيحائه الكلمةُ ببنيتها هذه التي اختارها الشاعر. فكيف يتَّفق أن يكون سَلُّ المرأة ثيابه من ثيابها سَبَبًا للنَّسْل بهذا المعنى الأخير. تلك هي المفارقة الخفيَّة التي يُضمِّنها الشاعرُ أسلوبه هاهنا؛ فما دام سَلُّ ثيابه من ثيابها ضربًا من المستحيل، فإن نتيجته- لو وَقَعَتْ- ستكون غير متوقَّعة ولا متَّفقة مع مقدّمتها. فإذا كانت فاطمة قد أزمعتْ صَرْمَه لإنهاء العلاقة، فإنَّ العلاقة ستزداد وإنَّ الحُبَّ سيتناسل، بَلْهَ أنْ تُفضي المقدّمة إلى نتيجتها المنتظرة. وقد حُقَّ لفاطمة، لكُلِّ هذا إذن، أنْ يركبها الغُرور.

وينعكس تَوَتُّر الموقف بينهما في (البيت ٢٠) في مظهرٍ صوتيٍّ وآخَر نظميٍّ (تركيبيّ). يَظهر الأوَّل في هذه (الشَّدَّة) المستبدَّة بالشطر الأوَّل ونصيبٍ من الشطر الأخير. ويَظهر الثاني في تناوب المواقع بين ضمير المخاطَبة وضمير المتكلِّم. وهو يختار كلمة «تأمُري»، دون غيرها من البدائل، تذكيرًا بمكانته التي رُصدت آثارها في اختيار

كلماتٍ أخرى؛ إذ كيف بأميرٍ ابن مَلِك أنْ يقول لأحدٍ: «مهما تأمر القَلْبَ يَفعل»، إلَّا وقد صارت إمارة هذا وسُلطته عليه أعظم من أيِّ إمارةٍ أو سلطان. فكانت كلمة «تأمُري» أشدَّ إثارةٍ لهذا المدلول من أنْ يقول: «تَطلُبي»، مثلًا. ومِن هنا جاء تساؤله التعجُّبيّ من غرورها بما أحدثتْ فيه، ذلك التساؤل الذي عِيْبَ منطقُ خطابه فيه[1]، حينما لم يَفطن العائبون إلى مقام القول وموقع القائل، بوصفه أميرًا.

ولَمَّا كان قد بَلَغَ هذه الدرجة من الخضوع لمحبوبته، فقد آن له أن يصير هو نفسه المعقورَ لهذه الحبيبة، لا (مطيَّته)، كما كان من قبل مع العَذارَى، أو(مطيَّتها)، كما كان مع عُنَيْزَة، أو (الطفل الرضيع)، كما كان مع الحُبلَى المرضِع. والشاعر يسجِّل في هذه المشاهِد كلِّها أنه لم يكن بُدٌّ من تقديم قُربانٍ حيوانيٍّ أو بشريٍّ لممارسة طقس الحُبّ، ممَّا يؤكِّد البُعد الدِّينيّ وراء صُوَره. ولَمَّا كان الشاعر قد آل إلى أنْ يكون هو القُربان لفاطمة في الصُّورة الراهنة؛ فإنه يَنقل في البيت ٢١ لقطةً مَيْسِرِيَّة، يكون قلبُه فيها هو الجَزُوْر وعينا فاطمة- بما تَعبث به من عواطفه- هما سهما اللاعبَين اللذان يقتسمان أعشار قلبه/ الجَزُوْر المُـقَتَّل. وقد كان المَـيْسِر مُعَظَّمًا لدَى العرب[2]. يلعبون فيه بعشرة قِداح، ومِن ثَمَّ جاءت كلمة «أعشار» في البيت. ولا بُدَّ أن عينَي فاطمة السهمَين قد أشار بهما إلى (المُعَلَّى)، من سِهام المَـيْسِر، وله سبعة أسهُم، و(المُسْبِل)، وله ستة؛ لأن هذين السَّهمَين إذا قَمَرا أَخَذَ المُعَلَّى من

(١) يُنظر: ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٣٥.

(٢) يُنظر في هذا: م.ن، **المَيْسِر والقِداح**، ٣١.

الجَزُوْر نصيبَه، وأَخَذَ المُسْبِلُ الثلاثةَ أسهُم الباقية من الجَزُوْر، ويَغرم بقيةُ المساهمين لصاحب المُسْبِلِ الثلاثةَ الباقيةَ من سهمه، مع ثُمن الجَزُوْر، على ما يصف (ابن قُتيبة)[1].

وضَرْبها إيَّاه هو ضَرْبٌ في قلبٍ «مقتَّل»؛ هو ضَرْبٌ في ميِّتٍ، مقتولٍ سَلَفًا؛ إمعانًا في إظهار استكانته لحُـبِّها. حتى لقد صار هذا البيت محلَّ إجماعٍ في العصر الأُموي على أنه أرقّ بيت قالته العرب[2].

ثم ينطلق الشاعر في مقطعٍ طويلٍ- «غير معجل»- يقدِّم فيه صورة علاقةٍ افتراضيَّةٍ بـ«بَيْضَة خِدْرٍ لا يُرام خباؤها»، دون أن يسمِّيها[3]. ويتبدَّى عدم الإعجال في لغة هذا المقطع، من صيغ الكلمات، والفتور الساري فيها خلال أحرف المدّ، التي تكاد لا تخلو منها كلمةٌ في أبيات المقطع الثلاثة الأُوَل: (ب٢٢- ٢٤).

و(المرأة- البَيْضَة) من ابتداعات امرئ القيس، حسب (الجُمَحي)[4]. تَبِعَه فيها الشعراء حتى صارت تعبيرًا نَمَطيًّا، يَرِد في الشِّعر الجاهلي عند (النابغة)[5]، وهو لديه نَعام[6]، وكذا في شِعر (الأعشى)[7]، ويقترن لديه بدُمْيَة المِحراب، والدُّرَّة. وذلك ما

---

(١) يُنظر: م.ن، ١٤٣- ١٤٥.

(٢) يُنظر: م.ن، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١١٤.

(٣) وظاهرة عدم التسمية في الشِّعر، أو الاكتفاء بالنُّعوت، ظاهرة شِعريَّة فنِّـيَّة، لا يمكن تحميلها ما لا تحتمل من التأويل، في كلّ حال.

(٤) يُنظر: ٤٢.

(٥) ٢١: ٣.

(٦) وهو المقصود في تشبيه العَذارَى عندهم، كما يشير (ابن منظور، (نعم)).

(٧) ١٧٨: ٦، وقارنه بالنابغة، ١٠٦: ٥- ٧، ١٠٧: ١- ٥.

سيفعل امرؤ القيس مثله حينما يُحيل إلى البَيْضَة فيقرنها بالماء، والظبية الأُمّ، والرِّئم، والنخلة، والضوء، والضُّحَى، (ب ٣٢- ٤٠)، وكلُّها إشارات تتضافر في تعبيرها الرمزي عن دِلالة المرأة- البَيْضَة؛ بما هي نظير من نظائر الشمس لدَى العرب. ما جعل الدارس المحدَث يرى في (البَيْضَة) رمزًا يُرادف رمز (الدُّرَّة)، التي تعود في أصولها القديمة إلى الاعتقاد في الشمس[١]، بل بالأحرى في ابنة الشمس: (الزُّهْرَة)، كما يشي بذلك وصف (الأعشى)[٢] الدُّرَّةَ بـ«الزهراء»، وكما يُستشفّ من كَون (الدُّرَّة/ الفريدة) مرتبطة بنموذج الجَمال الأُنثوي الأعلى القديم، الذي منه اشتقَّت أسطورة (أفروديت)- ربَّة الخِصب والجَمال والحُبّ الإغريقيَّة- التي تحكي أنها وُجدت في محارة على الثَّبج[٣]؛ وذلك أن أغلب صفات أفروديت مقتبسة عن (عشتار) السوريَّة[٤]، التي هي عند العرب (العُزَّى)، الرامزة لـ(عثتر/ الزُّهْرَة)، ثمرة زواج الشمس بالقَمَر، كما تقدَّم[٥]. على أن أفروديت نفسها ليست بغريبة على العرب، فقد عرفوها كما يَشهد على ذلك تمثالها في آثار الفاو[٦].

---

(١) ويُنظر: البطل، ٧٧- ٠٠.

(٢) يُنظر: ٢١٨: ٩.

(٣) يُنظر: لويس عوض، **نصوص النقد الأدبي (اليونان)**، ١: ٢٢٤- ٢٢٧؛ البطل، ٧٧.

(٤) يُنظر: عَبّودي، **معجم الحضارات الساميَّة**، (أفروديت).

(٥) ويُنظر: موسكاتي، ١٩٤؛ جواد علي، ٦: ١٦٣- ٠٠٠؛ نيلسن، ٢٢٠- ٢٢٧؛ معلوف، لويس، **المُنْجِد في اللغة والأعلام**، (أفروديت).

(٦) مُشاهدات شخصيَّة من متحف الآثار بكلية الآداب، جامعة الملك سعود.

ويرشِّح ارتباط البَيْضة بهذه الدِّلالات أيضًا اقترانها، في (البيت ٣٢)، بالبُكوريَّة وبالماء من جهةٍ، وبمقاناة البياض بصُفرة، من جهةٍ أخرى؛ فهي بيضاء الضَّحْوَة صفراء العَشِيَّة كالعَرَارَة، على حدِّ قول (الأعشى)[1]. أو هي:

كَحْلاءُ في بَرَجٍ، صَفْراءُ في نَعَجٍ، كأنها فِضَّةٌ قد مَسَّها ذَهَبُ

كما تجسَّدت لدَى تلميذ هذه المدرسة الشِّعريَّة في العصر الأُمويّ (ذي الرُّمَّة، -١١٧هـ= ٧٣٥م)[2]، غير أنها قد تحوَّلت هنا من مَعينٍ رمزيٍّ أسطوريٍّ إلى محض قراءةٍ لونيَّةٍ مجرَّدة[3]. وعلى كلٍّ، فإنه من الواضح أن امرأ القيس يهتمّ بدِلالة البَيْضَة الشكليَّة: (بياضها المعتدل، ونَضارتها، وصفائها، وملاستها)، ودِلالتها المعنوية كذلك، على: (غضارة الحداثة والبُكوريَّة، وكونها بذرة حياة جديدة)؛ وكلّها معانٍ ذات جذور رمزيَّة في التراث العربي. هذا بالإضافة إلى أن البَيْضَة- كالدُّرَّة، التي يحوطها الغوَّاص، والنخلة

---

(١) يُنظر: ١٥٠: ٣، وقارن ٥٧: ٣٢. وهو ما يتأوَّله (البطل، ٧٧- ٠٠) بالإشارة إلى الشمس. ومهما يكن، فالتداخل بين أقنومَي (الشمس والزُّهْرَة= الأُمّ وابنتها البِكْر) وارد، ما دمنا إزاء عشتار (الأُمّ- العذراء). (يُنظر: م.ن، ٥٦).

(٢) **ديوان شِعر ذي الرُّمَّة**، ٥: ٢٠.

(٣) ليس إذن لأن ذا الرُّمَّة «مِن أهل المَدَر، متأخر الزمان، وقد رأى الخلفاء والملوك، [فنَقَلَ] التشبيهَ العربيَّ إلى التشبيه الملوكيّ»، كما ذهب إلى هذا التعليل (ابن أبي الإصبع، **تحرير التحبير**، ٣٤٢)؛ فهذا تعليلٌ ظاهريٌّ قاصر، بل لسببٍ أبعد من ذلك، وهو اختلاف الثقافة الميثولوجيَّة بين الشاعرين.

المحميَّة، والبَرْدِيّ النابت بين أصول النخل، «أُنــبُوْب السَّقِيّ»: (ب٣٧)- مثال للصِّيانة، وبراءة الطفولة الأُولى، ونقائها؛ تلك القِيَم التي يعكس تركيز الشعراء عليها تطلُّع الإنسان في ذلك العصر إليها في المرأة والحياة معًا. ولهذا يؤكِّد معنى (صيانة) هذه المرأة/ البَيْضَة، بإشارته إلى أنها مَخَدَّرة، وأنها مخبَّأة، «لا يُرام خباؤها»، وأن عليها «أحراسًا»، و«معشرًا»، «حِراصًا»، وأنه لا يزورها إلَّا في هزيعٍ من اللَّيل، «إذا ما الثُّرَيَّا في السماءِ تَعَرَّضَتْ».. إلخ؛ وكأنَّما وراء «تَعَرُّض الثُّرَيَّا في السماء.. تَعَرُّضَ أثناء الوِشاح الْمُفَصَّل» إشارة إلى صعوبة اللُّقيا بتلك المرأة، على حَدٍّ ما يُمْكن أن يُسعِف بتفسيره مِن بَعْدُ قولُ (عُمَر بن أبي ربيعة)[1]:

أَيُّها الـمُنْكِحُ الثُّرَيَّا سُـهَيْلًا، عَمْرَكَ الله، كَيْفَ يَلْتَقِيانِ!

هِيَ شامِيَّـةٌ إذا ما اسْتَقَلَّتْ، وسُـهَيْلٌ إذا اسْتَقَلَّ يَماني

ولئن كان سُهيل رجلًا يمانيًّا فَحْلًا فاتكًا عند العرب، كما في أسطورة زواجه بالجوزاء، فإن الثُّرَيَّا قد كانت في المقابل امرأة شاميَّة فاتنة متعرِّضة لِخطبة الكواكب، كما جاء لديهم في قِصَّة ما ساقه (الدَّبَران) من قِلاص لـمَهرها[2]؛ فهي بَيْضَة خِدْر، إذن، شمسيَّة الدِّلالة. ومِن ثَمَّ فإن «تَعَرُّض الثُّرَيَّا في السماء» يوحي أيضًا بما يسمِّيه العرب بلَيْلَة

(١) **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، ٣٩٧: ٣- ٤.

(٢) يُنظر: ابن قتية، **الأنواء**، ١٥٢- ١٥٧؛ الصوفي، **صُوَر الكواكب**، ٢٨٨- ٢٨٩؛ المعرّي، **شروح سَقْط الزَّند**، ٦٥٨- ٦٥٩؛ ابن منظور، (سهل).

«الثَّرْوَة»، وهي «ليلة يلتقي القَمَر بالثُّرَيَّا»[1]، بما يرمز إليه هذا المعنى الإيحائي من فحولة الشاعر، حسب عقائد العرب السابق وصفها حول الذُّكورة المقدَّسة في القَمَر: (كهلن).

لأجل هذا، إذن، كان اختيار الشاعر مفردة «ثُرَيَّا»، وليس عن غَلَطٍ أو خَلْطٍ بين «الثُّرَيَّا» و«الجَوزاء»، حسبما يزعم القدماء في عيبهم البيت[2].

و«بَيْضَة الخِدْر» تستدعي، بإيحاء صياغتها، «بَيْضَةَ العُقْر»، وهي أوَّل البَيْض، أو بلفظ الشاعر، (ب٣٢): «بِكْر»؛ لأنها تَعْقِر أُمَّها، وقيل هي بَيْضَة الدِّيك الفريدة المستحيلة، «وقال (اللَّيث): بَيْضَة العُقْر: بَيْضَة الدِّيك؛ تُنسب إلى العُقْر لأن الجارية العذراء يُبْلَى ذلك [أي عُذريَّتها] منها بِبَيْضَة الدِّيك، فيُعلم شأنها، فتُضرب بَيْضة الدِّيك مَثَلًا لكلّ شيءٍ لا يُستطاع مَسُّه رخاوةً وضعفًا»[3].

فـ«بَيْضَة الخِدْر»، إذن، صياغةٌ محمَّلةٌ بكُلِّ هذه الإيحاءات التي تجعل لها قيمتها المفتاحيَّة الرامزة في النصّ.

ومع هذا الإلحاح على صيانة (المرأة- البَيْضَة)، التي يكاد يكون المساس بها مستحيلًا، فقد تمتَّع الشاعر بلَهْوٍ بها «غير معجل». وإذا كانت كلمة «لَهْو» من التعبيرات النَّمَطِيَّة في الشِّعر الجاهلي، بمعنى «إصباء» المرأة وإغوائها، بكَسر الحواجز الاجتماعيَّة حولها، حسب قوله من صورة شبيهة[4]:

---

(١) يُنظر: ابن منظور، (ثرا).

(٢) يُنظر: ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١١١.

(٣) ابن منظور، (عقر).

(٤) امرؤ القيس، ١٥٩: ٥- ٧. ويُروَى: «لا يُحْسِنَ السِّرَّ».

ألا زَعَمَتْ بَسْباسَةُ اليَومَ أنَّني كَبِرْتُ وأَلَّا يُحْسِنُ (اللَّهْوَ) أمثالي

كَذَبَتْ لقد (أُصْبِيْ) على المَرْءِ عِرْسَهُ وأَمْنَعُ عِرْسِيْ أنْ يُزَنَّ بها الخالي

ويا رُبَّ يَوْمٍ قد (لَهَوْتُ) ولَيْلَةٍ بآنِسَةٍ كأنَّها خَطُّ تِمْثَالِ

فإن كلمة «لَهْو»- مع بَيْضَة الخِدْر- تأتي لتدعم دِلالة «التَّمَتُّع غير المعجل» على تحدِّيه السافر لما وَقَفَ أمامه من عقبات في طريق الوصول إليها. وليست «البَيْضَة» في النهاية إلَّا معادلًا لفكرة الحياة، التي يُصِرُّ الشاعر على أن يتحدَّى الزمنَ/ الدَّهْرَ ببَجْسِها، متَّخِذًا المرأةَ أداةً رمزيَّةً إلى ذلك.

ولكي يَصِل إليها لم يكن له مناصٌ من أن يتجاوز الأحراسَ والمَعْشَرَ الحِراص. مُحْدِثًا بالجناس بين «أحراس» و«حراص» تناغمًا صوتيًّا دِلاليًّا بين الحَرَس والمَعْشَر في أن كليهما يقف دونه والوصول إلى بَيْضَة خِدْره. لكن لماذا يَعْدِل إلى جمع القِلَّة في «أحراس»، وكان بإمكانه أن يستعمل «حُرَّاس»، ما دام يريد معنى الشِّدَّة في الرعاية والحفاظ؟ ليس من مُسوِّغٍ فنِّي لهذا، وقد يكون محض إخلالٍ من الشاعر أو الراوي. أيًّا ما كان، فها هو ذا قد نصَّبها أميرةً محروسة، كما جعلها من قبل، (ب٢٠)، أميرةً عليه.

ويختار الشاعر كلمة «مَعْشَر» إخبارًا عن قُرب أهلها منها وإحداقهم بها. ثم يأتي التقديم والتأخير في «عَلَيَّ حِراصًا» ليدعم سائر عناصر الصيغة في دلالتها على حجم التحدِّي الذي يواجهه من أحراسها ومَعْشَرها؛ أولئك الذين كانوا «حِراصًا» على بَيْضَة الخِدْر، «عليه حِراصًا»، يتمنَّون «لو يُسِرُّون مقتلَه»: غِيْلَةً.

وجاءت قافية البيت ٢٣ تُكرِّر مادَّة «قتل» في قافية البيت ٢١، فيما يشبه (إيطاءً)، حسب قواعد عِلْم القوافي، وإن لم يصل درجته من اتِّفاق اللفظ والمعنى. وتكرار «قتل» في القافية، (بما للقافية من وظيفةٍ صوتيَّةٍ دِلاليَّة)- المتجاوب هنا مع «قاتلي» في عَروض البيت ٢٠، و«مقتَّل» في قافية البيت ٢١- هو جزء ممَّا يمثِّله هذا المقطع من التصادم بين شهوة الحياة (بَيْضَة الخِدْر) وتحدِّي الموت، الذي يكمن في (ذات المرأة/ الحياة/ القاتلة) والمقامرة بحياته، مقامرةَ الأيسار بالجَزُوْر، كما يكمن في محيطها العائلي والاجتماعي. وهذا الازدواج هو ما سيكثِّف التعبير عنه فيما بعد بالماء بوصفه سببَ حياةٍ وهلاكٍ في آن.

ويُلحظ تكرار مفردة «العُلُوّ» في النصِّ كُلِّه: «عَلَيَّ مطيّهم.. على النَّحْر.. تَعَذَّرَتْ عَلَيَّ.. عَلَيَّ حِراص.. على أَثَرَيْنا.. تَـمايلتْ عَلَيَّ.. أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ.. حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عَلِ». وهذا رديف ما تقدَّم في مطلع نصِّه من ترديد مادَّة «حمل»، في ما يعكسه من شعورٍ بوطأة أنواع الهَمِّ الوجوديّ عليه.

ويصادِف القارئ في البيت ٢٤ عُنصر «الثياب» مَرَّةً ثانية: «أثناء الوِشَاحِ المُفَصَّل»، كما يصادفه بعدئذ في أجزاء هذا القِسْم من القصيدة: «نَضَّتْ لنومٍ ثيابها.. لدَى السِّتْرِ.. لِبْسَة المُتَفَضِّل.. نَجُرُّ ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّل.. فَتِيْتُ المِسْكِ فوقَ فِراشِها.. لم تَنْتَطِقْ عن تَفَضُّل.. إذا ما اسْبَكَرَّتْ بينَ دِرْعٍ ومِـجْوَل»، تجمع بين هذه كلِّها الإيحاءاتُ الأُنْثويَّة والجنسيَّة؛ حينما تكون الثياب رمزًا للعلاقة الجنسيَّة، أو لزينة المرأة وجمالها، أو لسترها، أو لعُريها.

ولشِعر امرئ القيس عمومًا- إنْ لم يكن لحياته كلِّها[1]- تَعَلُّق بفكرة «الثياب» هذه؛ فمَشاهد المُجاسدة تكون بابتزازٍ أو تجريد[2]، إلى ما يَتبع ذلك من نِسيان سِرْباله لدَى صاحبته أحيانًا، أو أن ينسَى ثوبًا ويَـجُرّ آخر[3]. وهي تعبيراتٌ أبلغ من ظاهرها، في ما تغور عليه من الحالة النفسيَّة والذهنيَّة، التي ترى في المرأة نموذجًا رمزيًّا للتعبير عنها، بما تنزع إليه من تَجَـرُّدٍ من الماضي ونِسيانٍ لأعبائه وابتزازٍ لحُلم مستقبليّ، يكون بجَمال تلك المرأة الخيال. إلَّا أن عُنصر الثياب في المعلَّقة هو أظهر التباسًا وأشدّ اكتنازًا بتلك الحُمول، كما يتبيَّن من هذا التحليل.

ووصوله إلى المرأة المخَدَّرة المخبَّأة «مجيءٌ»، وليس بـ«إتيان»، فهو يستعمل كلمة «فجئتُ»، ولا يقول«أتيتُ»؛ وذاك لما تحمله الأُولى من إشارةٍ إلى دُنُوِّه منها، حيث كان قد تجاوز إليها الأحراس والمَعْشَر، إضافة إلى ما في تركيبة الكلمة من إيحاء بفُجاءة المجيء وخطورة القادم.

وتُزَامِنُ فُجاءةُ «المجيءِ»- في حركيَّة الصُّورة- حركةَ نَضِّ المرأة ثيابها: «فجئتُ وقد نَضَّتْ»؛ بما يمنح المشهدَ حيويَّته الدراميَّة المعبِّرة. وهي «تَنُضُّ ثيابها»، بما لهذه الكلمة «تَنُضُّ» من إيحاءٍ مائيٍّ بِرِقَّة الناضِّ والمنضوض، (المرأة/ البَيْضَة، وثيابها)، رِقَّةً يمكن أن

---

(١) فالطريف في هذا السياق أن نهايته- حسب قِصَّته المرويَّة- كانت مرتبطةً باللِّباس والثياب، بسبب حُلَّة قيصر المسمومة، التي لبسها حين وصلت إليه واشتدّ سروره بها. (يُنظر: ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٠٩، ١٢٠).

(٢) يُنظر: امرؤ القيس، ١٣١: ٦، ١٦٠: ٤.

(٣) يُنظر: م.ن، ١٦٠: ٦،٩٦: ٤.

تُقابَل بالإيحاء «السَّيْـفِيّ» الصارم لمفردة «سَلَّ» (في البيت ١٩)؛ فعلى كلمة «نَضَّتْ» غلالةُ هذا الإحساس بالنعومة والشفافيَّة، سواء أَ أُخِذَت على أنها من «نَضَّ» الماءُ، أي «رَشَحَ»- وهو ما يتساوق بجماليَّته الاستعاريَّة مع الصُّوَر المائيَّة، التي تغذو لديه صورةَ المرأة دائمًا، كما سيأتي في (البيت ٣٢)- أم أُخِذَت على أنها مُشَدَّدة من «نَضَتْ»، للتكثير-- حسب قول (الجوهري)[1] في البيت-- أم حتى قيل إن «نَضَتْ»، دون تشديد، من «نَضَا»؛ فالدِّلالة أبدًا لا يفارقها إيحاءُ الرِّقَّة المائيَّة.

والمرأة/ البَضَّة، إذ «تَنُضُّ» ثيابها، فإنَّما تفعل ذلك لتَلْبَس صاحبَها، بالمعنى الذي جاءت به الكلمة في القرآن: ﴿**هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّـهُنَّ**.﴾ (البقرة: ١٨٧). فـ«نَضُّ الثياب» في البيت لوظيفةٍ نقيضةٍ لـ«سَلِّ الثياب» في البيت ١٩. وكلمة «النَّوْم» قد تعني في اللغة «النائم»، وليس فِعْل النَّوْم[2]، أي أن للمرأة البَيْضَة بَعْلًا نَضَّتْ ثيابَها للنَّوْم معه، كصُوَر امرئ القيس الأُموميَّة السابقة، ولاسيما صورته مع الحامل والمرضِع. ولا تَعارُض بين هذا وما سيصفها به بَعْدُ من «البُكوريَّة»: (ب ٣٢)؛ لأن كِلا هذين النعتين، اللَّذَين يُلِحُّ عليهما، «الأُموميَّة والبُكوريَّة»، ذو مغزًى رمزيّ فنِّي، كما تقدَّم، ينفي عنهما التعارض. ففي صاحبة امرئ القيس ما في (ننجال) «الأُمّ/ العذراء» عند السومريِّين، وما في (عشتار) «الأُمّ/ العذراء» عند البابليِّين. أ وليست «البَيْضَة»- كالدُّرَّة- نظيرًا رمزيًّا

(١) يُنظر: **صحاح اللغة**، (نضا)، مقارنًا: بابن منظور، (نضض)، (نضا).

(٢) يُنظر: ابن منظور، (نوم).

لعشتار، أو العُزَّى؟! بل قُل إن في صاحبته ما في اللَّات؛ فلقد وَصَفَ (أفيفانيوس Epiphanius) معبد اللَّات في (بطرا) بأنه معبد (الأُمِّ العذراء Virgin mother)[1].

وإزاء جدليَّة (الأُموميَّة والبُكوريَّة) هذه، يمكن أن تُقرأ كلمة «النَّوْم»، المشار إليها في البيت ٢٥، قراءةً أخرى، تتمحور حول جدليَّة (الموت والحياة)؛ فإذا كان فِعل الوَصْل حياةً وخِصبًا، فهو إنَّما يَحدث للاستنقاذ من «النَّوْم»، بمعنى «الموت»، وكلمة «نَوْم» تأتي في اللغة بهذا المعنى، حقيقةً ومجازًا[2]. وبذا تكون زيارته المفاجئة حياةً واستنقاذًا للبَيْضَة من الموت، الذي نَضَّت من أجله ثيابها. وستكون لكلمة «الستر»- حسب هذا الفهم- وكذا «لبسة المتفضِّل»، دلالتهما المتساوقة مع هذا المعنى، المتَّجهة إلى «ستر المرأة»، الذي رُبما اقتضى في عصر الجاهليَّة وَأْدَها حَيَّة.

على أن البيت لا يقتضي هذا الوجه وحده من المعنى بالضرورة، وإنَّما هو يحمل بنيةً ملتبسةً، تعكس بنيةً ثقافيَّةً ملتبسةً كذلك؛ بما هو يتلبَّس وجهًا مقابلًا: أنْ يكون مجيء الرجل بَيْضَةَ الخِدْر سببًا في (النوم/ الموت/ الوأد). وممَّا يُزعم في هذا، عن امرئ القيس تحديدًا، أنه كان «مِئناثًا، لا ذَكَر له، وغيورًا شديد الغيرة، فإذا وُلِدَت له بنتٌ وَأَدَها، فلمَّا رأى ذلك نساؤه غَيَّبْن أولادهن في أحياء العرب، وبَلَغَه ذلك فتتبَّعهنَّ حتى قتلهنَّ!»[3]. وليست الحالة هذه (الوأد– الموت) بسلبيَّة في مضادَّة الأُولى الإيجابيَّة (الاستنقاذ– الحياة)؛ من حيث قد يأتي الموت والحياة في منطق الثقافة الجاهليَّة وجهَين لعملةٍ واحدةٍ، يكتسب

(١) يُنظر: ديورانت، ٢: ٢١٥؛ جواد علي، ٦: ٢٣٣.

(٢) يُنظر: ابن منظور، م.ن.

(٣) ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٢١.

الموت- أو التضحية- فيها قيمته الشعائريَّة، بوصفه فِدْيَةً مقدَّسةً في طلب الحياة. أ وليست صاحبته «بَيْضَة»، والبَيْضَة نضيرٌ رمزيٌّ للعُزَّى (الزُّهْرَة)، التي كانوا يُضَحُّون لها بالأطفال؟! وعليه، لربما لم يكن قَتْلُ الأولاد، أو وَأْدُ البنات تحديدًا، في أساسه العتيق إلَّا نوعًا من هذه التضحية[1]. ولعلَّه يؤيِّد هذا ما يَظهر من تَعارضٍ بين الصُّورة التوحشيَّة الشنيعة التي حُكِيَت آنفًا عن قَتْل امرئ القيس بناته، وما يُروى في خبرٍ آخر من أنه- في ترحاله يطلب الثأر بأبيه- كان مصطحِبًا «بِنْـتًا له»، هي (هند بنت امرئ القيس)[2]، حتى أَودعها قبل مغادرته شِبه الجزيرة العربيَّة- في قِصَّة مَهْلِكِه المعروفة- مع دروعه وسلاحه لدَى (السموأل)[3].

هل في هذا التأويل تحميل للَّغة فوق ما تحتمل؟

بلا ريب.. بمعنى: احتمالها الواقعي الظاهري. بَيْدَ أن احتجاجًا كهذا يبدو غير ذي معنى في نقد الشِّعر؛ بما أن الشاعر نفسه هو الذي يحمِّل اللغة فوق ما تحتمل، لا الناقد، فذلك هو عُنف الشاعر- الذي يعي صنعته- مع اللغة. فكيف إذا كان النصُّ معلَّقَ السياق، كالقصيدة الجاهلية؟ بحيث يستحيل آنئذ إلى محض لغة- يمكن أن تحتمل أوجُهًا شتَّى من التأويل والتفسير- وإلى بناءٍ ذي طبيعةٍ أَثَرِيَّة، تتطلَّب التنقيب فيها؛ لاختراق

(١) ويُنظر مثلًا: البطل، ١٣٦- ١٣٧.

(٢) ولولا نصّ الأصفهاني على أن هندًا بنته، لاحتمل أن تكون المعنيَّة أكثر من امرأة من أسرته، لشيوع هذا الاسم فيها، فإذا كانت عمَّته (هند، أُمّ عمرو) مستبعدةً هاهنا، فهناك: أخته هند بنت حُجْر، وامرأته هند الكِنْديَّة، أُمُّ أكثر ولده. (يُنظر: الأصفهاني، ٩: ٩١- ٠٠؛ ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٢١).

(٣) يُنظر: الأصفهاني، ٩: ٩١- ٠٠.

حُجُبها الزمانيَّة والمكانيَّة واللغويَّة والثقافيَّة والذِّهنيَّة، لا الوقوف عند ظاهرها السطحي. لأجل هذا كانت في ما يُسترفد من سياقٍ نَصِّيٍّ ولغويٍّ وثقافيٍّ محاولةٌ لضبط التأويلات بسياقاتها، ما أمكن إلى ذلك سبيل، كي لا تكون الدِّلالة نَهْبًا للقراءات الظاهريَّة- التي هي ما يحمِّل اللغة فوق ما تحتمل- حين لا تَقرأ النصَّ في سياقه من الزمان والمكان والثقافة، وإنَّما تقرأه وَفق سياقها هي، أي وَفق ما تطوَّرت إليه اللغة في عصرها وما تحوَّلت إليه القِيَم في ثقافتها.

وبعد أن كانت المرأة «البَيْضَة» تملك الشاعر وتأمره وتتعذَّر عليه، فها هي تي تستسلم له ليخرج «بها»: «خرجتُ بها»، في صيغةٍ من الاحتواء والتملُّك. ويأتي دَور «الثياب»، هنا أيضًا، للسَّتر، حينما يستخدم «ذيل المِرْط الـمُرَحَّل» لطَمْس أَثَرَيهما وراءهما. بما تُوحي به عبارة «وراءنا» من شموليَّة دِلاليَّة تُجاوز معناها الحَرْفيَّ- أي «خَلْفنا»- إلى دِلالتها على ما توارَى من عموم الحال والشأن؛ من نَمَط استخدم الكلمة في قول القائل: «ما وراءك؟»، مثلًا.

لكن عمليَّة «السَّتر» في هذا الموضع قد صارت ضِدَّ الأحراس والمَعْشَر (المجتمع)، بعدَ أنْ كانت أداةً من أدوات المجتمع ذاته ضِدَّ الشاعر. وكان لا بُدَّ من هذه المخاتَلة للحياة، المكتنَفة بـ«السِّرِّيَّة» و«السَّتر» و«مَحْو الأَثَرَين وراءهما»، كيما يتجاوزا الأحراس والمَعْشَر، ومِن ثَمَّ يُجيزان «ساحةَ الحَيِّ»، لـ«ينتحيا» عنه؛ فما الذي جناه الشاعر من «نَقْفِهِ الحنظلَ لدَى سَمُراتِ الحَيِّ» من قَبل، ما دام هذا الحَيُّ/ الحياة ليس بخالصٍ من الغَدْر والقتل؟ وكيف يكون للحياة أن تَخْلُص من ذلك ونِسْغ مكوِّنها الأَوَّل، (الماء)، مزيجٌ من بواعث الحياة وأسباب الفَناء، كما سوف يُصَوِّر في لوحة السِّتار الختامي، عن (المطر).

كان لا بُدَّ أن ينتحي بحبيبته إلى مأمنٍ، يشخِّصه بـ«بَطْنِ خَبْتٍ ذي حِقافٍ عَقَنْقَل»؛ ليصير الحبيبان مُلْكَ هذا البطن، ينتحي بهما، وكأنهما يتخلَّقان فيه من جديد، تخلُّق جنينَين في رَحِم أُمِّهما. وإذا كان «البَطْن» و«الحِقاف» يحملان إيحاءً جنسيًّا، ظَهَر من قبل في عبارة «على ظَهْر الكثيب»، وإذا كان في مُفردات المكان جميعًا في هذا النصِّ توظيفٌ جنسيٌّ: «دارة.. كُوْر.. خِدْر.. غَبِيْط.. عِيْر.. ظَهْر.. كثيب.. بَطْن.. حِقاف»، فإن في «بَطْن خَبْتٍ ذي حِقافٍ عَقَنْقَل»- إلى ذلك- إلحاحًا على انتحائهما في مَعْقِلٍ منعزل، مستوحشٍ من المجتمع، منيعٍ عن وصول أعدائهما إليهما. وتأتي كلمة «عَقَنْقَل» لتَصِفَ دِلاليًّا وصرفيًّا وصوتيًّا- مع أصوات الكلمات الأخرى، (خاء وحاء وقاف وفاء)- انعصام العشيقَين عن قاتلِيهما؛ فإذا كان هؤلاء قد حصَّنوا البَيْضَة وخَدَّروها لنَوْمٍ/ لموتٍ، فإن انتحاء البَطْن بالبَيْضَة وعشيقها سيكون سبيلهما إلى الحياة. وهو بفعله هذا يحاول أن يستنقذها من اللَّيل المتعرِّض بأثناء وشاحِه المفصَّل، ومن نَوْمِه الناضِّ والمستبدِّ؛ ليَخرج بها إلى الصُّبح والنُّور والبَياض والضَّوء- إلى الشمس، وساعتئذ يكون من حقِّها أن «يُضْحِيْ فَتِيْتُ المِسْكِ [وقد أضحت غزالةً/ شمسًا] فوقَ فِراشها» وأن تكون «نَؤُوْمَ الضُّحَى» وأن لا «تَنْتَطِق عن تَفَضُّل». فهو يمنعها عن نَوْمِ اللَّيل، (ب٢٥)؛ لكي تكون «نَؤُوْمَ الضُّحَى»، (ب٤٠)، ويكفُّها عن «لِبْسَة المتفضِّل» في اللَّيل؛ لكي لا «تَنتطق عن تفضُّل» في الضُّحَى. إنه يأخذها من الموت إلى الحياة ويُخرجها من ظلمات اللَّيل إلى نور الشمس.

وقد راودها التردُّد في بداية الرِّحلة للتخلُّص من اللَّيل، لكنها- كما هو نموذج محبوبة امرئ القيس دائمًا[1]- تستسلم في النهاية لغوايته وفضحه؛ إذ لم تَرَ محيصًا عن ذلك: «وما إنْ أرَى عنكَ الغِوايَةَ تَنْجَلي»، تمامًا مثلما سيحدث له هو بعد ذلك في مواجهة (اللَّيل):

٤٦- ألا أيُّها اللَّيلُ الطَّويلُ ألا انْجَلِ...

لولا أنْ اغتدَى به إلى «الإصباح الأمثل» الحِصانُ المُنْجَرِدُ «قَيْدُ الأوابدِ الهَيْكَلُ»، كما انتحَى بهما «بَطْنُ الخَــبْتِ ذي الحِقافِ العَقَنْقَل».

أمَّا وقد صارا إلى ما صارا إليه من المجاوزة والنجاء والانتحاء، فقد حَلَّتْ البَرَكَة ساحة حياتها الجديدة، وستتتالَى منذ (البيت ٢٩) رموز الخِصب والنماء والأُمومة والشمس، على نحوٍ متواتر. وستمتلئ لحظة الالتقاء هذه بالإثارات الحِسيَّة، بحيث تكاد كلّ كلمةٍ تحمل حركةً حِسيَّة ما، بتَعَدُّد أعضاء الإدراك، من: مَلْمَسٍ، أو حركةٍ، أو ثِقَلٍ، أو وَضْعٍ، أو صوتٍ، أو رائحةٍ، أو لونٍ، أو ملاسةٍ، في تعبيرٍ متباهٍ عن نجاحه في الوصول إلى ذروة المجاسدة النهائيَّة والتمتُّع «مِنْ لَهْوٍ بها غير مُعْجَلِ»: «هَصَرْتُ.. تمايلتْ.. عَلَيَّ.. هضيم.. رَيَّا.. المُخَلْخَل.. التَفَتَتْ.. نَحْوِي.. تَضَوَّعَ.. رِيحها.. نسيم.. جاءت.. رَيَّا.. القَرَنْفُل.. مُهَفْهَفَة.. بيضاء.. غير مُفاضةٍ.. ترائبها.. مصقولة.. كالسَّجَنْجَل.. البَيَاض..

---

(١) راقِب الآصرة النَّمَطِيَّة بين البيت ٢٦ وبيتَي ديوانه، ١٦١: ٤- ٥ مثلًا.

صُفْرَة.. نَمير.. الماء.. تَصُدّ.. تُبْدِي.. أَسِيْل.. تَتَّقي... إلخ..». وهذا الاحتشاد الحِسِّي هو احتفالٌ بالحياة في ثوبها الجديد، الحياة التي يَهصر «بفَوْدَي رأسِها»، كما يَهصر بعُذُوْق النخلة، أو عناقيد الكَرْم، أو «بغُصْنٍ ذي شَماريخَ مَيَّال»، كصيغته النَّمَطِيَّة في بيتٍ آخر[1]. في صورةٍ تُذَكِّر بلوحة (زكي: بقرية الفاو)[2]، التي تُصوِّر اهتصار العِنَب عن فَوْدَي إنسانٍ- لعلَّه يُمثِّل المعبود (كَهْل)- ممهورةً بكلمة «زكي» بخطِّ المُسْنَد. وقد مضى وصفها.

ويُلحظ أن الشاعر كان مغرمًا بإبراز التقابل بين (الانهضام واللُّطف والتخصير) في وسط المرأة، و(الرِّيّ والاكتناز) في ساقَيها، أي بجعل الانهضام في موطن الامتلاء والامتلاء في موطن الانهضام، يكرِّر ذلك في بيتين من القصيدة، (ب٢٩ و٣٧)، لا لكي يُحْدِث التناسب الجَمالي في جسد المرأة وحسب، ولكن لكي يَدُلَّ أيضًا على ازدواج خصلتَي (الرشاقة) و(النعمة) فيه.

والنعت بـ«الرِّيّ» في هذه المرأة البَيْضَة يشمل الجسد ورائحة الجسد، فهي: «رَيَّا المُخَلْخَل»، وتَتَضَوَّع رائحةُ التفاتتها نحوه بـ«رَيَّا القَرَنْفُل». وقيمة «الرِّيّ»، هذه التي يحتفي بها الشاعر القديم، تَبرز كذلك في أحد مصوَّرات الفاو لتلك (المرأة الأُمّ، تحتضن وليدها): رَيَّا اليدين- كرِيِّ مُخَلْخَل صاحبة امرئ القيس- رَيَّا الجسد، كما يَـنِمّ على ذلك ثوبُها الفضفاض[3]. ما يؤكِّد ما يكمن وراء هذه القيمة الجَماليَّة من معنيَي الخِصب

(١) امرؤ القيس، ١٦١: ٧.

(٢) يُنظر: الأنصاري، **قرية الفاو**، ٧٢.

(٣) يُنظر: م.ن، ٧١: لوحة ١.

والأُمومة، اللَّذين ترمز إليهما صُوَر المرأة في تراث ما قبل الإسلام. وهو ما يَظلّ امرؤ القيس يركِّز عليه، حتى أفضى به ذلك- إنْ في المقطع الواحد أو عبر أبيات القصيدة- إلى ما لَـحَظَه بعض الدارسين من مُراكمة الصُّوَر بعضها فوق بعض[1]، فهو يُلِحّ في ما مضى من تحليل القصيدة على: (الأُمومة، واللَّحم، والشَّحم، كهُدَّاب الدَّمَقْس المُفَتَّل، والغَبيط المائل، والبعير، والجَـنَى، والحَبَل، والإرضاع، والكثيب، والبَطْن، والحِقاف العَقَنْقَل)، وسيُلِحّ على ذلك في الأبيات اللاحقة كذلك.

وتتداخل هنا صورة البيت:

٣٠- إذا التَفَتَتْ نَحْوِيْ تَضَوَّعَ رِيْحُها نِسِيْمَ الصَّبَا جاءتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

تداخُلًا دالًّا مع بيت قصيدته الرائيَّة:

إذا قامَتا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُما برائحةٍ مِنَ اللَّطِيْمَةِ والقُطُرْ[2]

بما يَربط «الرَّيَّا» بدِلالتها الرمزيَّة على (المرأة- الغزال/ الشمس)، وإنْ استخدم «القَرَنْفُل» مكان «المِسْك»، ولاسيما مع ملاحظة رابطة الجهة الشرقيَّة (الشمسيَّة) لتلك الرائحة،

(١) يُنظر: البطل، ٥٩، ٦٦.

(٢) يُنظر: امرؤ القيس، ١٠١: ٢. وقارنه بالأعشى، ٢٨٠: ١٣- ١٥.

سواء أكانت تَضُوُّعَ مِسْكٍ برائحةٍ من اللَّطِيْمَةِ والقُطْر، أم كانت تَضُوُّع رَيًّا ذلك الشجر الهندي «القَرَنْفُل»[1] جاء بها نسيمُ الصَّبا.

على أن مراكمة الصُّوَر المشار إليها آنفًا- بهدف إبراز أُنوثة المرأة- كان يترافق في معلَّقة امرئ القيس مع حركة تنمية الصُّوَر طُوليًّا[2]؛ لتُمثِّل للمرأة صورةً كاملة، تكاد لا تُغادِر منها قِيْمَةً جماليَّة إلَّا أبرزتها، حتى لو أراد رسَّامٌ أن يَشتقَّ من هذه الأبيات لوحةً عن المرأة المثاليَّة في عصر الشاعر، لتأتَّى له ذلك. غير أن ذوق الشاعر يَظهر أكثر مثاليَّة من ذوق الرسَّام يومئذ؛ فهذا التوزيع لِـمَواطِن الاكتناز والضُّمور في جسد المرأة: هذه الهَـفْهَفَة، والكَشْح اللَّطيف «كالجَديل المُخَصَّر»، وذلك الكَشْح الهَضيم، وتلك المرأة غير المُفاضَة- التي أَلَحَّ امرؤ القيس على تأكيد تناسُق خصرها المُخَصَّر مع بقية جسدها في أربعة مواضع من ثلاثة أبيات، (ب ٢٩، ٣١، ٣٧)؛ فهي «صِفْرُ الوِشاحِ ومِلْءُ الدِّرْعِ بَهْكَنَة...»، كما رآها (الأعشى)[3] مِن بَعد- تكاد تختلف عن المرأة المصوَّرة بقصر الفاو[4]. فهل المرأة المصوَّرة في كلِّ عملٍ من هذين العملين مختلفة عن الأخرى، بحيث كانت امرأة امرئ القيس- بالرُّغم من محتواها الرمزيّ- تُـمثِّل نموذجًا جماليًّا للمرأة المعشوقة، في حين تُجسِّد لوحةُ الفاو امرأةً ذات وظيفةٍ دِينيَّةٍ صِرفة، تتمتَّع بمثل ما يصفه (نورمان

---

(١) يُنظر: ابن منظور، (قرنفل).

(٢) يُقارَن: البطل، م.ن.

(٣) ٢٧٩: ٨.

(٤) يُنظر: الأنصاري، **قرية الفاو**، ٧١: لوحة ١.

بريل)[1] من البَدانة في تماثيل (المرأة– الأُمّ) البدائيَّة؟ أم أن الطبيعة التجريديَّة للُّغة، وخاصيَّة الشِّعر التخييليَّة، في مقابل المحدوديَّة البَصَريَّة لفَنِّ التشكيل، مع قُنوعه– في عصرٍ كذاك– بمُحاكاة الواقع، هو ما وراء ذلك الفارق؟ كُلُّ ذلك له دَوْرُه. ولو قِيْس ما يُلْحَظ من تفاضُلٍ بين معلَّقة امرئ القيس ولوحة فنَّان كِنْدَة التشكيليّ إلى فنِّ الشِّعر وفنِّ الرَّسم عمومًا، لكان من المتوقَّع أن تتشابه النتائج.

وإذا كان الشاعر ينظر إلى جماليَّة التناسب ورمزيَّته بين مَواطِن الضُّمور والامتلاء من جسد المرأة، فقد كان ينظر في الوقت نفسه إلى توظيف الهَفْهَفَة في الخصر وعدم الإفاضة فيه، (ب ٣١)– وكذا إلى«انهضام الكَشْح»، (ب٢٩)، و«الكَشْح اللَّطيف المُخَصَّر»، (ب ٣٧)– لمقابلة تلك الصُّورة التي رسمها من قبل لبَطْن الخَبْت، في البيت ٢٨: «ذي الحِقافِ العَقَنْقَل»، الذي احتواه وصاحبته في مأمنٍ منه.

وعَقِبَ أن يستقرَّ له هذا القَوام من لوحة الأُنثى ينتقل إلى (اللَّون)، فينعتها بالبيضاء، ثم يستدرك أن بياضها تَشُوْبُه صُفْرة، كبياض البَيْضَة. وهي صورةٌ نَمَطِيَّةٌ محبَّبةٌ للون المرأة في الشِّعر الجاهلي. وجاءت في (القرآن الكريم) نموذجًا لبياض المرأة المثالي: ﴿**وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ عِينٌ**[٤٨]، **كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَكْنُونٌ**[٤٩]﴾. (الصافّات).

واللَّون الأبيض لونٌ جماليٌّ مفضَّل قبل الإسلام وبعده؛ لما يرمز إليه من النقاء والطُّهر والفأل[2]. حتى إن الدارس لو نظر في قيمة اللَّون هذه عند شاعرٍ كـ(عنترة)– له

(١) يُنظر: **بزوغ العقل البشري**، ١٦٦.

(٢) يُنظر: أحمد مختار عمر، **الدِّلالات الاجتماعيَّة والنفسيَّة لألفاظ الألوان في اللغة العربيَّة**، ٤٣– ٤٥.

قضيَّته المعروفة مع البياض والسواد- لألفاه في معلَّقته يوظِّف علامةَ السواد في تعابير غير واعيةٍ عن شعوره بالاضطهاد في مجتمعٍ متعصِّبٍ ضدّ السواد، وذلك في: «سُفْع رواكد جُثَّم»، يشكو إليها في أطلال الدار، وكذا في اللَّيل المُظلم «الذي زُمَّتْ رِكابُ الحَيِّ به»، وفي المطايا السُّود «كخافيةِ الغُرابِ الأَسْحَم»، وما تَسُفُّه من سواد «حَبِّ الخِمْخُم». هذا بالإضافة إلى الوظيفة النَّمَطِيَّة العامَّة للسواد، المماثِلة لوظيفة اللَّيل في معلَّقة امرئ القيس، حين يكون اسوداد الوجود مقدَّرًا أن يتكاثف في عينَي عنترة بغياب حبيبته (عَبْلَة/ الشمس). ولكنه سيُبَيِّض السوادَ بعد هذا من خلال تحويله إلى رمزٍ فُحوليٍّ نضاليٍّ، سواء من خلال «الحِصان الأدهم»، الذي يلجأ إليه الحَيُّ لإنقاذه في مضائق الحروب، أو في «الناقة الشَّدَنِيَّة»- التي تُشْبِه في سرعتها ظليمًا «كالعَبْدِ ذي الفَرْوِ الطَّويلِ الأَصْلَمِ»- إذ تحمله إلى عَبْلَة، وهي تَنْبَاع سوادًا كرَوْبِ «القَطران»، الذي صنعتْه «القيانُ» في «قُمْقُم». وبذا يستبدل قيمة السواد- كما عَبَّرَتْ عنها المفردات المنصَّصة آنفًا- بقيمة البَياض، بما يُحمِّله السوادَ من دِلالات الخِصب والبطولة. ومع هذا فإنه يمتدح- في مَواطن أخرى- البَياض في الفتَى الأَغَرِّ «كغُرَّة الرِّئم»، كما يَحتقر «سُوْدَ الوُجُوهِ كمَعْدِنِ البُرَم»[1].

و(الأبيض) قد يَلتبس معناه عند العرب بـ(الأحمر)، أو(الأصفر)، مثلما أن (الأصفر) رُبما التبس بـ(الأسود)[2]؛ أي أن دِلالات «الأبيض» و«الأحمر» و«الأصفر» تترادف لغويًّا عند العرب. أمَّا ميثولوجيًّا، فمع أن إشارة امرئ القيس إلى «البَيْضَة» يُحدِّد

(١) يُنظر: عنترة، ٢٧٦: ٣- ٤.

(٢) يُنظر: أحمد مختار عمر، ٣٣، ٤١- ٥١.

للمتلقِّي مقصوده بالبَياض، فقد يكون من المفيد مقارنة «مُقاناة البَياض بصُفرة»، في لون امرأته «البَيْضَة»، بلوحة رَسْم المرأة في (الفاو)[1]، ليُلحظ الاعتماد هناك على اللَّونَين (الأحمر والأصفر) في الوجه وفي حَبَّات الكَرْم معًا؛ وهو ما يتماشى مع ما قد يَدُلُّ عليه وَصْفُ البَياض عند العرب، فضلًا عمَّا تُضفيه الحُمرة لديهم من رمزيَّةٍ للخَطَر، أو الغواية الجنسيَّة، أو الجَمال[2]، إضافةً إلى الجذور القديمة المرتبطة بالخصوبة المستعادة بسَفْكِ دَمِ الضحيَّة[3]. وللمقارنة أيضًا، فقد كان فنَّانو الفراعنة يُلوِّنون صُوَرَ النساء باللون الأصفر، أمَّا صُوَر الرِّجال فيلوِّنونها بالأحمر[4].

ومهما تكن من حال، فإن الدِّلالة الجَماليَّة لِلَّوْن، لا بُدَّ تحمل- في مغزَى الصُّورة الشِّعريَّة والتشكيليَّة- من تلك القِيَم الرمزيَّة المشار إليها آنفًا، ما هو أبعد من محض الدِّلالة البَصَريَّة.

وإذا كانت طبيعة الشِّعر قد أَخَذَتْ الصُّورةَ عند امرئ القيس إلى قِيَم الجَمال المثاليَّة، فإن تعريته الجسد الموصوف قد أَمَدَّ الصُّورة بحِسِّيَّة بَصَريَّة لَـمْسِيَّة، من: صَقالة الترائب

---

(١) يُنظر: الأنصاري، م.ن، ٧٢.

(٢) يُنظر: أحمد مختار عمر، ٣٣، ٤٩- ٥١.

(٣) وهو ما حَمَلَ بعض الدارسين على استشفاف دِلالةٍ دِينيَّةٍ للحُمرة في شِعرهم، تتَّصل بالدُّمَى في الدِّين القديم، الملوَّنة بالحُمرة والمحلَّاة بها. (يُنظر: البطل، ٦٤- ٦٧). ولعلَّ ذلك كُلّه ما ترسَّب أخيرًا مختزَلًا في مثل عبارة (بشَّار بن بُرد (-١٦٧هـ= ٧٨٤م)، **ديوانه**، ٤: ٦١) المشهورة:

وإذا دَخَلْـنـا فادخُـلي ... في الحُمْرِ ؛ إنَّ الحُسْنَ أَحْـمَـرْ!

(٤) يُنظر: ديورانت، ٢: ١٠١- ١٠٢.

كالسَّجَنْجَل، وأَسالة الخدِّ، ولَطافة الكَشْح. ولكنه مع هذا التركيز الحِسِّيّ- الذي يشمل: القَوام، والصَّدر، والخدّ، والعينَين، والجِيْد، والشَّعر، والخصر، والساق، والأنامل، والإشراق، والرائحة، مخاطِبًا حاسَّة البَصَر، واللَّمْس، والحَجْم، والشَّمّ، والذَّوق- لا يُخاطب حاسَّة السمع؛ فلا صوت للمرأة في أثناء هذا كُلِّه، وإنَّما هي تتَّقي الرَّجُل «بناظرةٍ مِن وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِل»- وهي مهدَّدة بالافتراس– اتِّقاءً مُنْكَسِرًا، كهذا الحِوار الجُزئيّ في (البيت ٢٦). وهو الأسلوب عَينه الذي كان يصوِّر به المرأة في أبياته السابقة، ممَّا يعكس للمرأة قِيْمَةً صَنَمِيَّةً، إنْ على المستوى الاجتماعيّ أو على المستوى الأسطوريّ، فهي في هذا لديه تُطابق بعض دُمى الفاو، أو كما وَصَفَ في بيتٍ له آخر: «كبعض دُمَى هَكِرْ»[1]. ولئن كان المستوى الأَوَّل، (الاجتماعيّ)، ممَّا لا يحتاج إلى تِبيان، فإن المستوى الآخَر، (الأسطوريّ)، يتبدَّى هاهنا من: اقتران المرأة في شتَّى صُوَرها الحسِّيَّة بمُعادِلٍ رمزيٍّ، يجعل منها محض رمزٍ شمسيٍّ للحياة.

وفي هذا النَّسَق الذي يستوعب فيه الشاعرُ جماليَّات الأُنثى الحِسِّيَّة المثاليَّة: (مُهَفْهَفَة.. بيضاء.. ترائبها مصقولة.. بَيْضَة.. بِكر.. بيضاء.. صفراء.. أَسيلة خَدٍّ.. ذات عينَي ظبيةٍ مُطفل.. وجِيْد رِئم.. وشَعر أسود فاحم.. كقِنْو النخلة المُتَعَثْكِل.. وخصرٍ لطيف.. وساق أُملود.. وأنامل عَنَم.. وَضِيئَة.. مُمَسَّكَة)- إلى جانب جَمالها الروحي والذهني: «إلى مِثلها يَرْنُو الحليمُ صَبابةً»- يسوق الشاعر عددًا من مفردات الخِصب الرئيسة في الثقافة الجاهليَّة: كالماء، والظَّبية الأُمّ، والنخلة.

---

(١) امرؤ القيس، ١٠١: ١.

وقد جاء الماء في المعلَّقة معادِلًا لفكرة الخلاص من مرض الذِّكْرَى للحبيب والمنزل، حين دعا الشاعر إلى البكاء، مُعَلِّلًا ذلك بأن في العَبْرة شفاءه، بما يمحوه فَيْضُ دموع العَين من الماضي، تَهيئةً لاستئناف حياةٍ مستجدَّة. وسيستعمل عُنصر الماء لوظيفةٍ شبيهةٍ، هي التخلُّص كذلك من (هَمِّ اللَّيل)، في آخر القصيدة. وهو في هذا الموضع، (ب٣٢)، يُغَذِّي الصُّورة بالماء: «غذاها نميرُ الماء غير المُحَلَّل». غذا ماذا ؟! أين مَرَدّ الضمير في «غذاها»؟ هل يعود إلى المرأة أم إلى البَيْضَة؟ وكيف يَغْذُو نَميرُ الماء بَيْضَة؟! أم كيف يَغْذُو امرأة؟! بل هو لا يذكر «البَيْضَة» هنا أصلًا، وإنَّما ذاك من افتراض الشُّرَّاح، ابتناءً على سياق الحديث عن «بَيْضَة خِدْر»، (ب٢٢)، فيما الشاعر يكتفي بصفة «بِكْر» دون أن يُسندها إلى شيء.

وهكذا يجيء (البيت ٣٢) مُلتبِسًا، بسبب هذا التطهير الدِّلاليّ، الذي يرتفع بمآلات المعنى عن قيد الكلمات السياقيَّة، ممَّا يفترض لهذه المفردات وضعًا متعاليًا في المدلول، حتى وإنْ لم تكن شِعرًا، وحتى إنْ لم تكن شِعرًا جاهليًّا على وجه التخصيص. ذاك التطهير الدِّلاليّ «غير المُحَلَّل» الذي يُشْبه طُهْرَ ذلك النَّمير «غير المُكَدَّر» الذي يغذو محبوبته.

وليس من حاجةٍ إلى الحديث عن الدِّلالة الرمزيَّة لعُنصر الماء، بوصفه عُنصر الحياة الأوّل. فإذا أُضِيْفَ إلى هذا ما تدلُّ عليه الآثار الدِّينيَّة في مختلف الثقافات من عالقة تقديسيَّة بين الماء وفكرة الحياة والخِصب[1]، تَكَشَّفتْ من وراء الماء دِلالة جوهريَّة. وليُلحظ أن «الماء» يجري في مداخلةٍ مع «البَيْضَة»، التي وُصفت من قبل ببذرة الحياة

(١) يُنظر: زكي، ٨٤.

الناعمة، فتلك هي البذرة التي سيغذوها نمير الماء، لتغدو هذه الشجرة الجَماليَّة، التي سينطلق للتفصيل في أغصانها والتملِّي من ثمارها، والتي تجسِّد في المنتهَى شجرة الأُنثى/ شجرة الحياة. ولأن الأُنثى بتلك الصفة المائيَّة، فإن «فَيْضَ حَمِيْمِها على مَتْنَتَيْها كالجُمان لدَى الجالي»، حسب تعبيره في قصيدةٍ أخرى[1]. بمعنى آخر أنها، هي ذاتها، كما قال (الأعشى)[2]: «قد أُشرِبَتْ مِثْلَ ماءِ الدُّرِّ إِشرابا». وفي قرينة «الجُمان» و«الدُّرّ» هناك مرشِّح آخر لما يرمز إليه «الماء» لديهم؛ لكون الجُمان– أو الدُّرّ- ذا منزلةٍ رمزيَّةٍ في نظائر الشمس[3]. كما أن مواصلته إيَّاها هو سُمُوٌّ يأخذ صورةَ «سُمُوِّ حَبابِ الماءِ حالًا على حال»[4].

وأمَّا أُمومة هذه المرأة التي «تَصُدُّ وتُبْدِيْ.. وتَتَّقي بناظرتَي ظَبيةٍ مُطْفِل»، فصورة نَمَطيَّة جاهليَّة تقدَّمتْ الإشارةُ إليها؛ فالمرأة أُمٌّ ومُطْفِلٌ دائمًا، مثلما جاءت صورتها منذ أوَّل النصّ، ونظائرها هي نظائر أُموميَّة كذلك، مثلما في هذا البيت: ٣٣. والمرأة في رُسومات الفاو– كالمرأة في القصيدة الجاهليَّة– أُمٌّ، أو ذات وظيفة دِينيَّة[5].

على أن لناظرة الظَّبْيَة المُطْفِل قِيْمة معنويَّة في شَبَكة العلاقات بين صُوَر النصِّ؛ من حيث هي في مقابَلة عَيْنَي فاطمة، (ب٢١)، التي تَضرب بسهمَيها في أعشار قلبه المقتَّل.

---

(١) يُنظر: امرؤ القيس، ١٦٠: ٨.

(٢) ٥٠: ٨.

(٣) ويُنظر: م.ن، ١٧٨: ٥– ٧، ٢١١: ٢٥، ٢١٨: ٩– ٠٠؛ النابغة، ١٠٧: ٣– ٥؛ البطل، ٧٧– ٠٠.

(٤) امرؤ القيس، ١٦١: ٣.

(٥) يُنظر: الأنصاري، **قرية الفاو**، ٧١: لوحة ٢، و٧٢.

فمثاليَّة عينَي المرأة أن تكونا عينَي أُمٍّ، تنظران إليه نظرةَ الأُمّ إلى طفلها. ويؤكِّد هذه الطبيعة الظبييَّة للمرأة في البيت ٣٤، في صفة «الجِيْد»، والجِيْد قَرين العَين في الحُنُوِّ على الطفل، مثلما أَوْمَأَ البيتان ١٦ و٣٠، لتكون المرأة في هيئتها هذه «كالظَّبْي العاقِد»- حسب (النابغة الذُّبياني)[١]- أي الذي عَطَفَ عُنُقَه. فكيف إذا كانت الأُمُّ الرَّؤُوْمُ «رِئمًا»، ولها في ذاتها طُفوليَّة الرِّئم!

وقد زاوج الشاعر في صورته بين صَدِّ المرأة وإبدائها، وبين نظرتها الأُموميَّة ووحشيَّتها؛ فهي لا تَنظر نظرةَ المتبذِّلة ولكن نظرة من تتَّقي وتَستوحش. وهي حالةٌ عَشِقَها العربيُّ في المرأة، حين تَتَمَنَّع عنه وتَتَعَزَّز عليه، وتَنْفَلِت من يديه انفلات الرِّئم النَّفُور، الذي «لا يُرام»، وتَشْمُس من الرِّيْبَة شُمُوْسَ الفَرَس الأصيلة، وهو ما يَشْفَع العربيُّ به وَصْفَ الأُنثى في صُوَرها المختلفة؛ ولذلك هي «فاطمة» عند امرئ القيس، أي أنها «نَوَار»، كما يسمِّيها (لَبيد). وبذا تنـتفي الغَرابة التي رآها (الباقلاني)[٢] هاهنا في صِفَة «وَحْش».

والجِيْد يحمل جَماليَّة معناه في ذات اسمه؛ فالجِيْد قد غَلَبَ على عُنق المرأة، والجَيَد: طول العُنق وحُسنه، وقيل دِقَّته مع طول، ولا يُنعت به إلَّا المرأة[٣]. بَيْدَ أنه لا يكتفي بهذا، بل يُشبِّهه بجِيْد الرِّئم، بعد أن أشرك الرِّئم في صِفَة الجَيَد مع المرأة- أو قَدَّمَه في هذه الصِّفَة بجعله مشبَّهًا به- لما بين طرفَي التشبيه هذين، (الرِّئم والمرأة)، من واشجةٍ أَبْعَد، في

---

(١) ٤٠: ٧.

(٢) يُنظر: ١٧٩.

(٣) يُنظر: ابن منظور، (جيد).

المستوَى الرمزي. وقد كانت هذه المُماهاة بين المرأة والرِّئم من الأشياء التي عُدَّ امرؤ القيس سابق العرب إلى ابتداعها، فاستحسنتها العرب واتَّبعته فيها الشعراء[1]. والرِّئم- بحُموله الرمزيَّة- هو ذاته الذي ذُكر في مطلع القصيدة، معبِّرًا عن بقايا حُبٍّ مفقود. وقد تَمَّ هناك تِبيان ما له وللظبي من أهميَّةٍ رمزيَّةٍ في شِعرهم.

والشاعر مُغْرَم بالجمال المثاليّ، الخُرافيّ في اعتداله، ليس في المرأة وحدها، ولكن في الفَرَس أيضًا، كما سيلحق. ولهذا فإنه يجعل للمرأة لَوْنًا «مُقانِيًا» بين البَياض والصُّفرة. ولمعاملتها إيَّاه حالة متردِّدة بين الصَّدِّ والإبداء، وبين حنان الأُمومة والتوحُّش. ثم هنا يصوِّر لها جِيْدًا لا بالقصير هو ولا بالفاحش. يَظَلُّ مُطَّرِدَ التردُّد بين طَرَفَي هذه الثُّنائيَّات، مخيِّلًا أُنثاه في نقطةٍ يَصعب وصفُها، بما هي عليه من النموذجيَّة الجامعة للأخلاط والأضداد، تقف بوصفها عند حدِّ تناسي الصفات: «ليس بفاحشٍ ولا بمُعَطَّل»؛ أي حينما تعجز اللغة عن إثبات حقيقة هذا الجَمال. ولا غرو؛ فهي امرأةٌ رمزٌ، أكثر منها امرأة واقعيَّة. وبالمقارنة مع لوحة المرأة المرسومة في الفاو، يُلحظ الاهتمام الواضح هناك بانتصاب الجِيْد، ورِقَّته، ورِيِّه المبالَغ فيه، واعتدال طُوله، وإنْ كان يصوَّر مُعَطَّلًا تمامًا من الحلية، مع أن مِعْصَمَيها مسوَّران. ولئن كان التطابق بين الصُّورة الأَثَريَّة والصُّورة الشِّعريَّة ليس بحتميَّة متوقَّعة- فضلًا عن أن صورة الفاو قد تكون لامرأةٍ تُمارس وظيفةً دِينيَّة- فإن إظهار قِيْمَة «العطَل» هناك يَلفت النظر إلى صفة «ليس بمُعَطَّل» في بيت امرئ القيس، بما هي قِيْمَةٌ جَماليَّةٌ تقتضيها بالضرورة دِلالة البيت. فبالرُّغم من أن الشُّراح قد

---

(١) يُنظر: الجُمَحي، ٤٢.

حَصَروا الدِّلالة في: أن جِيْدَها غير مُعَطَّلٍ من الحِلْيَة، مستدلِّين بما تؤيِّدهم به المعجمات اللغويَّة، وما يَرِد من تكرار هذه الصُّورة في قول الشاعر من قصيدةٍ أخرى: «وجِيْدًا كجِيْد الرِّئم ليس بمِعْطَال»[1]، أو ما يَرِد عند غيره (كالأعشى)[2]، فضلًا عمَّا يُمكن أن يجدوه ممَّا يُعَدُّ قراءةً شِعريَّةً شارحةً لهذا النَّمَط في شِعر الشاعر الإسلاميّ (سُحَيْم عبد بني الحَسحاس، -٦٦٠م)[3]:

وجِيْدٍ كجِيْدِ الرِّئْمِ ليس بعاطِلٍ　　　مِنَ الدُّرِّ والياقوتِ والشَّذْرِ حالِيا

بالرُّغم من هذا كلِّه، فإن الصِّفَة في بيت امرئ القيس قد جاءت مُطْلَقةً، حَرَّرت الدِّلالة من ذلك الانحصار في معنى التعطُّل من جَمال الحِلْيَة، الذي ذهب الشُّرَّاح إليه، ليحتمل البيت معنًى إضافيًّا- ولاسيما أن «مُعَطَّل» قد استُعملت في مقابِل «فاحِش»- وهو: أن الجِيْد ليس بفاحِشِ الطُّول ولا بمُعَطَّلٍ من الطُّول، أو بتعبيرٍ آخر: أنها إذا نَصَّتْه، لا يبدو فاحِشًا ناشِزًا في طُوله أو في شكله- كجِيْد الرِّئم- ولا هو بمُعَطَّلٍ من الجَيَد والجَمال إذا هي لم تَنْصُصْه. هذا، مع الالتفات أيضًا إلى ما يمكن أن تُحْدثه علاقةُ الحضور بالغياب (اللَّفظيّ الجناسيّ)، حينما تتصاقب كلمةُ «مُعَطَّل» صوتيًّا مع كلمة «مُعَظَّل»، (بالمنقوطة)، وكأنها تصحيفها، واقعة في مقابلة معنى «الفاحِش»، والمعنى- إذا ما استُحضر الصَّدَى

---

(١) امرؤ القيس، ١٥٩: ٤.

(٢) يُنظر: ٣٠٧: ١١.

(٣) **ديوان سُحَيْم عبد بني الحَسحاس، ١٧: ٤.**

الجناسيّ الغائب-: أن جِيْدها ليس بفاحِش الطُّول ولا بمُعَظَّلٍ مُتَجَمِّعٍ مُنْدَمِجٍ بعضه في بعض، ولكنه أَجْيَد مُنْتَصِب.

وهكذا، أمكَن- بعدم تقييد الصِّفَة- ازدياد الرصيد الدِّلاليّ الشِّعريّ لصورة امرئ القيس موازنةً بصورة سُحَيْم.

ولقد كان لنعت البَياض الخالص في الرِّئم موقعٌ دلاليٌّ في الصُّورة الشِّعريَّة الجاهليَّة، جعل (عنترة) مثلًا يُقابِل بينه في ممدوحِيه: الأَغَرّ فتاهم «كغُرَّةِ الرِّئْمِ»، والسواد في مهجوِّيه: «سُوْد الوُجُوهِ كمَعْدِنِ البُرَمِ». لكن محبوبة امرئ القيس جاءت تؤلِّف اللَّونَين معًا في شخصها؛ فإذا كان «جِيْدها كجِيْد الرِّئْم ليس بفاحِش»، فإنها ذات «فَرْعٍ يُغَشِّي المَتْنَ أَسْوَدَ فاحِم». ليُقِيْم بين صَدْرَي بيتَيه (٣٤ و٣٥) مطابقةَ الدِّلالة (بياض- سواد) في مجانسة الصوت (فاحِش- فاحِم)؛ من حيث أراد إبراز المفارَقة بين تضادِّ البياض والسواد، (بياض الرِّئْم الخالِص، وسواد الشَّعر الفاحِم)، واتحادهما في الجسد الواحد، الموحَى به عن طريق الجناس بين «فاحِش» و«فاحِم»، ليولِّد تفاعلًا جَماليًّا طرديًّا عن أَثَر التضادّ الناجم من تجاوُر البَياض والسواد، في جسدٍ واحدٍ تُغذِّي بعضُ صفاته بعضَها الآخَر[1].

ثم إن شَعرها «الفاحِم».. «أثيث»، يتمتَّع بكُلِّ خصال الكثافة والحُسْن؛ وهو «فَرْعٌ» كفَرْعِ شَجَرَةٍ، «يُغَشِّيها» ويحتويها بليله الأسود. «أَثِيْث»، بما تحويه الكلمة من دِلالة على الغزارة والفراهة. وفي النهاية هو: عِذْق نخلةٍ «مُتَعَثْكِل»، متداخِل، ملتفّ. ولذا كانت

---

(١) ويُقارَن هذا: بالأعشى مثلًا، ٣٣٩: ٣؛ ابن مُقْبِل، ٦٥: ١٩.

«غدائره مُسْتَشْزِرات إلى العُلَى»، في غابةٍ من الشَّعر، تَضِلّ المدارَى في مجاهلها بين مُثَنَّاها ومرسَلها، بما تضفيه هاتان الحركتان المتعاقبتان «مُثَنًّى ومُرْسَل»- مصحوبتَين بتغشية الشَّعر للمَتن مع استشزاره إلى العُلَى- من إحساسٍ بالحيويَّة المشهديَّة. يتوالى ذلك في هدفٍ كُلِّيٍّ من الإثارة البَصَريَّة والنفسيَّة، تُظافِر فيه هذه اللقطات- المثنَّاة بدورها والمرسَلة- صُوَرُه الأخرى، بقصد أَسْطَرَةِ الأُنثى، بوصفها الرمز الأَثْرَى بين رموز الخِصب لديه. ويُلحظ هنا ما لأصوات المفردات من وظيفةٍ تجسيديَّةٍ (كالشين والحاء والثاء والخاء)، إلى جانب البنى الصرفيَّة، كما في «يُغَشِّي.. أَثِيْث.. مُتَعَثْكِل»، وكذا الحال في «مُسْتَشْزِرات»، تلك الكلمة التي ضُرِبَت مَثَلًا في البلاغة العربيَّة لتنافر الحروف المُنافي للفصاحة[1]. وهو حُكمٌ يُسَطِّح النظرة في حدود الجانب اللفظي المجزوء، دون التفاتٍ إلى الوظيفة التعبيريَّة لاستخدامٍ كهذا؛ وإلَّا لأمكن إدراك أن غرابة المبنى وتنافر حروفه إنَّما يتولَّد- بقطع النظر عن المعيار الذوقي الذي لنا الاختلاف حوله- عن غرابة المعنى المصوَّرِ نفسه وتنافر شكله[2]. وبذا يتَّكئ الشاعر في رسم المدلول صوتيًّا على ضربٍ من «الأنوماتوبويا» اللغويَّة، المتطوِّرة، بدائرةٍ موسَّعةٍ للمصطلح.

وامرؤ القيس هو أقدم مؤسِّسي تلك الصُّورة الجاهليَّة النَّمَطِيَّة (للمرأة- النخلة). وترتبط لديه في مواطن أخرى من شِعره بالظعن، كصورته الشهيرة عن «نخيل ابن يامن»، حيث يستخدم في وصف النخلة المفردات نفسها التي يستخدمها هنا، عن شَعر المرأة:

(١) يُنظر مثلًا: القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ٧٢.

(٢) ويُقارَن هذا بما سَبَقَ من قولٍ حول عبارة: «وَحْش وَجْرَة».

سَــوَامِق جَبَّارٍ أَثِيْث فُرُوْعُهُ وعالَيْنَ قِنْوانًا مِنَ البُسْرِ أَحْمَرا[1]

ثم صارت صورة (المرأة– النخلة) نَمَطًا تَقابسه الشعراء من بَعد، حتى إن (الأعشى)[2] ليُعيد الصُّورة بكثير من تفاصيلها الواردة عند امرئ القيس. والأصل في هذا النَّمَط متعلِّق برمز النخلة، بوصفها نظير (الشمس- الأُمّ) من النبات، الذي بقيت رواسبه في الشِّعر الجاهلي، كما يزعم الدارسون المحدثون؛ بدليل ارتباط الصُّورة بقرائن رمزيَّة، كالدُّمَى والغزلان[3]. إلَّا أن الصُّورة ستنحرف في شِعر متأخِّري الشعراء الجاهليِّين، لتنصبّ على الجانب الشكلي في صورة قافلة الإبل المسافرة، حيث تُشبَّه الإبل نفسها بالنخل، كما يفعل (الأعشى)[4] في بعض صُوَره.

وليست المرأة المُتَعَثْكِلَة الثمر بجديدةٍ في صُوَر المعلَّقة؛ فقد صَوَّرَها من قبل ذات جَنًى مُعَلَّل (ب١٤)، كما صَوَّر اتِّصاله بها عمليةَ هَصْرٍ، كما يَهْصِر الثمر، في صورةٍ تَـجَلَّت نظيرتها في لوحة «زكي»[5] المذكورة سابقًا، خلا أن الفارق بينهما أن الثمر الرمزيّ في لوحة

(١) امرؤ القيس، ٨٤: ٣. وعن (الظعن– النخل)، يُنظر أيضًا: ٢٠٠: ٤.

(٢) يُنظر: ٤٥: ٢– ٠٠.

(٣) يُنظر: البطل، ٥٧، ٦٦– ٦٨.

(٤) يُنظر: ٣٣٨: ٣٧، ٣٦٣: ٤٠.

(٥) يُنظر: الأنصاري، **قرية الفاو**، ٧٢– ٧٣.

«زكي» عنقودُ كَرْمٍ لا عِذْق نخلة؛ فهو أشبه بتشبيه (طَرَفَة)[1] شَعْرَ خولة «مُسْبَكِرًّا بعناقيدِ السَّحَم»: نوع من النبات، أو بالأحرى تشبيه (النابغة الذُّبياني)[2] شَعر المتجرِّدة بـ«الكَرْم مالَ على الدّعامِ المُسْنَدِ».

وستقف المقارنة، بين لوحة امرئ القيس ولوحة الراسم الكِنْدي بالفاو، على مواطن التقاءٍ وافتراقٍ في صورة شَعر المرأة، كما كانت الحال مع ملامح المرأة الأخرى. فإذا كان شَعر فتاة الفاو لا يُغَشِّي مَتْنَها، كفتاة امرئ القيس- بل يُرسَم مقصوصًا أو ملتفًّا إلى خلف- فإن شَعرها يبدو متَّصفًا بالجُعودة، متَّفِقًا في ذلك مع صفة «تَعَثْكُل» الشَّعر في بَيْضَة امرئ القيس. وكذا تظهر طريقة خاصَّة في تصفيف الشَّعر، تَسْتَشْزِر فيها الغدائرُ إلى العُلَى، بشكلٍ غير مألوف[3].

ولا يكاد امرؤ القيس يَفْرُغ من صورة شَعر المرأة حتى ينحدر في البيت ٣٧ إلى خصرها اللطيف المُخَصَّر، يقابله بِرِيِّ ساقَيها، تمامًا كما فعل في البيت ٢٩: «هضيم الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْخَل»؛ فساقها كقَصَبَة (البَرْدِيّ) المُرَوَّى بنمير الماء بين النخيل المذلَّل العُذُوْق لتُجْتَنَى[4]. وعُنصر البَرْدِيّ- المشار إليه بـ«أُنْــبُوْب السَّقِيّ»- لم يَلتفت إلى رمزيَّته الدارسون، فيما نعلم، مع أنه يبدو رديفًا رمزيًّا في شِعر العرب للنخلة في رمزيَّتها لِخِصب

(١) يُنظر: ٢٣٣: ٦.

(٢) ١٠٩: ٤. ويُقارَن كذلك: بابن مُقْبِل، ١٤٣: ٧، ٣٨٠: ١٧.

(٣) يُنظر: الأنصاري، م.ن.

(٤) يُقارَن بالأعشى، ١٥٨: ٦.

الأُنوثة المنعَّمة، (على اختصاص مجيء النخل- غالبًا- في سياق تصويرهم قوافل الظعائن):

- بَرْدِيَّةٌ في الغِيْـلِ يَغْذُوْ أَصْلَها ... ظِلٌّ، إذا تَلَعَ النَّهـارُ، ومـاءُ.
- وتَخْطُوْ على بَرْدِيَّـتَيْنِ غَذاهُـما ... نَمِيْرُ المِياهِ والعُيُوْنُ الغَلاغِلُ.
- ولقد تَحِـلُّ بهـا الرَّبـابُ لهـا ... سَـلَفٌ يَفُـلُّ عَدُوَّها فَخْـمُ
بَـرْدِيَّـةٌ سَـبَـقَ النَّعِيْـمُ بـهـا ... أَقرانَها وغَـلا بهـا عَظْمُ.[1]

والشاعر يستعيد كَرَّةً أخرى عُنصر الماء وعُنصر النخل في تجسيد الخُصوبة في هذا الجَمال الأُنثويّ، مُحْدِثًا- من خلال الإضافة: «أُنْـبُـوْب السَّقِيّ»، مع الجناس بين «ساق» و«سَقِيّ»- تمازجًا (صوتيًّا دِلاليًّا)، له أساسه الرمزيّ، بين: أعضاء المرأة، والبَرْدِيّ، والماء، والنخل السَّقِيّ: أي المُسَقَّى مَرَّةً تِلْوَ أخرى.

وهي «تَعْطُو بِرَخْص». ولا تشفيه هذه الصفة حتى يؤكِّدها بقوله: «غير شَثْن». ثم يؤكِّدها أُخرى بتشبيهها بـ«أساريع ظَبْيٍ أو مساويك إسْحِل». وكأن الشاعر مَرَّةً بعد مَرَّةٍ يُحَدِّث عن لوحات قصر الفاو الجداريَّة: عن تينكما الفتاتين اللتين تَجْنِيَان الثمر وتَعْطُوانه بأنامل رَخْصة. و(الأنامل الرَّخْصة)، يُلِحُّ على الرُّخُوْصَة فيهما راسمُ الفاو كذلك-

(1) زُهير، ٢٥٤: ٧؛ المُزَرِّد، (الضَّبِّي)، ٩٤: ١١؛ المُخَبَّل السَّعدي، (م.ن)، ١١٤: ١٠- ١١.

إلحاحَ امرئ القيس- في لوحته الثانية: عن المرأة- الأُمّ، الحاملة ما يبدو طفلًا بين ذراعيها(١).

والأساريع: ما يتعلَّق به العِنَب من القُضبان الرَّخْصَة، وهي رَطْبَةٌ حامضة، رُبما أُكِلَتْ، واحدها أسروع. والأساريع أيضًا: «دُوْدٌ حُمر الرؤوس، بِيْض الأجساد، تكون في الرمل، تُشَبَّه بها أصابع النساء»(٢). و«الحُمْرَة» ذات دِلالة جنسيَّة وعَقَديَّة، كما سلف. وهي اللون الغالب على لوحات الفاو- (مع مراعاة شُحّ الألوان المستخدمة فيها أصلًا)- كما يُلحظ جعلهم من اللون الأحمر إطارًا خَطِّـيًّا للَّوحة المرسومة. وقد قيل إن «الظَّبْي» المضافة إليه الأساريع اسم وادٍ بتهامة. لكن الاسم هنا يتجاوب مع إشارات الظَّبْي الأخرى، بما تحمله مجتمعةً من إيماءات رمزيَّة: «آرام.. وَحْش وَجْرَة مُطْفِل.. رِئْم.. ظَبْي.. مِسْك». وقد سبق أن هناك مواطن اقترنتْ أسماؤها بالظِّباء، لذات الأسباب الميثولوجيَّة التي كانت وراء تسمية معبدٍ للإِلَـٰه السبئيِّ تالب بـ«ظ ب ي ن»، أي: «ظَبْيٌ». أي أن مفردة «ظَبْي» المضافة إليها الأساريع لا تبدو اعتباطيَّةً ولا واقعيَّةً صِرْفَة، وإنَّما هي مختارة لعُمقٍ دِلاليٍّ، في هذا الموضع تحديدًا من صورة المرأة. وليس هذا بتأوُّلٍ بعيدٍ عمَّا تَرْفُد به مادَّتي «الأساريع» و«الظَّبْي» في لسان العرب، منفردتين أو متَّحدتين؛ فـ«أُسروع الظَّبْي» مثلًا: عَصَبَةٌ تَستبطن رِجْلَ الظَّبْي ويَدَه، كما يذكر (ابن منظور)(٣).

(١) يُنظر: الأنصاري، م.ن، ٧١: لوحة ١.

(٢) يُنظر: ابن منظور، (سرع).

(٣) يُنظر: (م.ن).

وأمَّا «الإِسْحِل»، فلا يبدو وراءه أكثر من تلك الصُّورة التشبيهيَّة بمساويك شجر الإِسْحِل، اللهم إلَّا أن الكلمة تَحمل مادَّةَ وَصْفِهم المرأة بأنها «إسْحِلانيَّة»، وهي: «الرائعة الجميلة الطويلة»[1].

وبما أن المرأة قد استقطبتْ في جسدها كل هذه النظائر الشمسيَّة، التي فصَّلها الشاعر تفصيلًا، فقد حُقَّ لها أن «تُضيء الظلامَ بالعِشاء»، وأن تكون «منارةَ مُمْسَى راهبٍ مُتَبَتِّل». بمعنى آخر: أن تكتسب هذه القداسة المضيئة النورانيَّة، وأن تكون منارة رهبنةٍ وتَبَتُّلٍ في محراب جمالها:

ويـا رُبَّ يَوْمٍ قد لَـهَـوْتُ ولَيْلَـةٍ	**بآنِسَـــةٍ كأنَّهـا خَـطُّ تِـمْـثَـالِ**
يُضِيْءُ الفِراشَ وَجْهُها لِضَجِيْعِها	**كمِصْباحِ زَيْتٍ في قَنادِيْلِ ذُبَّالِ**[2]

لأنها قد أضحتْ- كما أمستْ- شمسًا/ غزالةً، «فَتِيْتُ المِسْكِ فَوْقَ فراشِها»، حيث يكتنف مَغشاها بيتٌ من الخشوع والقداسة:

وبَيْـتٍ يَفُوْحُ المِسْـكُ في حُجُراتِـهِ	**بَعِيْـدٍ مِنَ الآفـاتِ غَـيْـرِ مُـرَوَّقِ**
دَخَلْتُ على بَـيْضـاءَ جُـمٍّ عِظامُها	**تُعَفِّي بِذَيْلِ الدِّرْعِ إذْ جئتُ مَوْدِقي**

---

(١) يُنظر: م.ن، (سحل).

(٢) امرؤ القيس، ١٥٩- ١٦٠: ٧، ١.

وقد رَكَدَتْ وَسْطَ السماءِ نُجُوْمُها   رُكُوْدَ نوادِي الرَّبْرَبِ الـمُتَوَرِّقِ[1]

إنها الشمس الغزالة ذات المِسْك، والغزالة الشمس التي جاء تخصيصهم تسميتها بغزالة عند طلوع قَرنها وعينها، أي حينما يسمُّونها بـ«الإِلَـٰهة»[2].

وبهذا، فإذا كانت قد لوحظت الهالة التي تُحيط بوجه صورة الرجل في لوحة «زكي» في إحدى جداريَّات قصر الفاو[3]- ورُجِّح أن تلك إلماعةٌ إلى هالة القَمَر، بحُسبان الصُّورة رمزًا للمعبود (كهل= رمز القَمَر) في شبابه[4]- فإنه لِمَن اللَّافت في صورة المرأة على اللوحة نفسها أن رأسها محاطٌ بشُذور مرسومة في شِبْه دائرة، تنطلق من مُحيط رأسها، كأنَّما هي أشعةٌ تنبثق عنه. فهي إذن شمسٌ مشرقةٌ كما هي امرأة امرئ القيس. ومَن يقارن صورتها تلك بصورة «مرن»- الرمز الشمسيّ في الثُّلاثيّ المقدَّس بمدينة الحَضْر[5]- لا يكاد يَشُكّ في صواب هذا الاستنتاج.

---

(١) م.ن، ١٣٧: ٢- ٤.

(٢) يُنظر: ابن منظور، (غزل). وقارن: جواد علي، ٦: ٥٠- ٦٠؛ زكي، ٨٣؛ نَصْرَت، ١١٤- ١٢٠.

(٣) يُنظر: الأنصاري، م.ن، ٧٢- ٧٣.

(٤) كلمة «كهل» لا تعني عندهم المرحلة العُمْرية تحديدًا، وإنَّما هي وصفٌ للقوَّة والقُدرة، (يُنظر: جواد علي، ٦: ١٦٣). على أن «الكهل»، لغةً، هو: ابن ثلاثٍ وثلاثين، لانتهاء شبابه وكمال قوَّته. والكاهل مقدَّم أعلى الظهر، ويعبَّر به عند العرب عن الرجل الذي يُعتمد عليه، كما يُعتمد على الكاهل. (يُنظر: ابن منظور، (كهل)).

(٥) يُقارَن: سفر ومصطفى، ١١٣: الصُّورة ٨٨ مرن.

ومن الطريف في ملامح الشَّبَه بين (بَيْضَة امرئ القيس) و(فتاة الفاو- بيضاويَّة المُحَيَّا): تَقابُل عُنْصُرَي الضوء والظلام؛ حيث إن أشعة بَيْضَة الفاو تنطلق ممّا يلي شَعْرها بهنات سود- تبدو لأوَّل وهلةٍ كأنها غدائر من شَعرها مُسْتَشْزِرات إلى العُلَى- مثلما أن بَيْضَة امرئ القيس كذلك تقترن إضاءتها بالسواد الفاحم والظلام والعَشِيّ. وكأن الظلام ليس إلَّا فرعها الأسود الفاحم الأَثِيْث المُتَعَثْكِل ذا الغدائر المُسْتَشْزِرات إلى العُلَى. وهي لا تُضيء الظلام فحسب، بل هي تُضيء الرُّوح كذلك، إذ تَهدي الراهبَ وتُؤْنِس وحدة مسائه.

ويعود الشاعر مرَّةً أخرى في (البيت ٤٠) إلى عُنصر القماش والثياب، في الفِراش، والنِّطاق، ولِبسة التفضُّل. يَفعل هذا، كما كان يَفعل مِن قَبل، في تلك المقاطع الشِّعريَّة التي تُجسِّد ذُروة انفعاله بالمرأة، جنسًا ورمزًا.

وليس «فَتِيْت المِسْكِ فوقَ فِراشِها» إلَّا بعض هبات الشمس (الغزالة) التي مَثَّلَتْها المرأة؛ فهي لا تُرسِل أشعَّتها في الضُّحى ضوءًا فحسب، ولكنها تُرسِلها عَرْفًا أيضًا، وفتيتَ مسكٍ، تنثره فوق الوجود. وما يزال للمِسْك ارتباطه الدِّينيّ، قبل الإسلام وبعده.

وقد يَعرض هنا تناقضٌ بين هذا الدَّور الشمسيّ الحيويّ المُناط بالمرأة الرمز، ووصفها بـ«نَؤُوْم الضُّحَى»، في عجز (البيت ٤٠)؛ لأن النوم عَدُوٌّ تلك الوظيفة، كما سبق في بيته ٢٥. لولا أن «نَؤُوْم الضُّحَى» محضُ إردافٍ بتعبيرٍ مجازيٍّ عن رفاهيَّة المرأة، وأنها أميرةٌ يقف عليها الخدمُ والحرسُ، كما قال في (البيت ٢٣). بل فوق ذلك؛ لأنها في موضع قداسةٍ لديه، لا تحتاج مَن كانت في مِثل مكانتها لأنْ تَتكلَّف لأداء شأنها، ولا يليق بها أن

تَتبذَّل. هذا من جانبٍ، ومن جانبٍ آخر- ولأسباب رمزيَّة أيضًا- هو حريصٌ-- حسب نَمَط الصُّورة في مثل هذا المقام عند الجاهليِّين-- على تسكين الصُّورة، حتى تبدو وكأنها دُمْيَةٌ أو إيقونة[1]. ذلك ما قرأه عن امرئ القيس من بَعد (قيسُ بن الخطيم، -٢ق.هـ= ٦٢٠م)- حيث تابَعَه في سياق صورةٍ تفسيريَّةٍ، تجمع عناصر صورة المرأة المتَّصلة بالشمس: (الإضاءة، ورمز الظبية، والبانة، مع الدُّرَّة)- ثم قال عنها: «تنام عن كِبْر شأنها...»[2].

وكأن امرأ القيس قد لَـمَحَ تلك المفارقة بين رمزيَّة المرأة الشمسيَّة ووصفها بـ«نَؤُوْم الضُّحَى»، فأَكَّد مجازيَّة «نَؤُوْم الضُّحَى» بقوله: «لم تَنْـتَطِقْ عن تَفَضُّل»؛ حتى لا تذهب الدِّلالة وراء نَومها إلى أبعد من هذه الإشارة إلى منزلة تلك الأُنثى الإيقونة واستغنائها عن التبذُّل للعمل.

---

(١) يُنظر مثلًا: البطل، ٩٢- ٩٣.

(٢) الأصمعي، **الأصمعيات**، ١٩٧: ٦- ١٣. ومِن عَجَبٍ أن يذهب (البطل، ٧٨) في جَدَلٍ مع (نَصْرَت)، مستغربًا أن يَفهم أن المرأة تنام لكونها كبيرة الشأن، مع أن (نَصْرَت، ١٢٣- ١٢٤) إنَّما ذهب إلى أن «نوم المرأة عن كِبْر شأنها» تعبيرٌ عن أنها «ليست امرأة حقيقيَّة، بل هي الشمس ذاتها»، وهو تفسيرٌ يتساوق وآراء (البطل) في كتابه، لكنه رأى هاهنا أن المرأة تنام لصِغَر سِنِّها! وحتى إنْ كان رأي البطل هذا قد انبنى على إشارة الشاعر إلى «الدُّرَّة»- رمزًا للجِدَّة والغضاضة- فما الدُّرَّة عنده إلَّا إحدى نظائر الشمس. وما البيت إلَّا تكرار لبيت امرئ القيس وتفسير له، أي أنها تنام عمَّا يكون من شأنٍ كبيرٍ، لاستغنائها عن النهوض له؛ في تعبيرٍ مجازيٍّ ذي مستويين دلاليَّين، يتعلَّق الظاهر منهما برفاهيَّة تلك المرأة وتنعُّمها وأنَّ لها من يكفيها، كما فَهِمَ القدماء، (يُنظر: الباقلَّاني مثلًا، ١٨٠)، ويتعلَّق الأعمق بالدِّلالة على هذه الأُنوثة الأسطوريَّة؛ مِن حيث هي: شمسٌ معبودة.

ومَلْمَح المرأة في تلك اللقطة الأخيرة: «لم تَنْـتَطِقْ عن تَفَضُّل»، تَجِدُه مُشَخَّصًا في المَلْبَس الفَضْفَاض الذي صُوِّرَت امرأةُ الفاو ترتديه، برمزيَّته على الخِصب والأُمومة الشمسيَّة. وهي هناك لا تَنْـتَطِق عليه، سواء أكانت (المرأة الأُمّ)[1] أم تلك التي تَعْطُو ثمر الكَرْم إلى كَهْل في (لوحة زكي)[2]. ولأجل هذا يمكن تفسير ملحوظة (الأنصاري): أن الملابس في هذه اللوحة الأخيرة تُشْبِه ملابس التمثال النصفيّ للملك (معاوية بن ربيعة)[3].

ومِن المهمّ ملاحظة أن تلك الجُذاذات المتفرِّقة من لوحات الفاو الجداريَّة هي ممَّا عُثِرَ عليه مَرْمِيًّا على عَرْصَة قصر القرية[4]؛ فهي لهذا تُمثِّل سياقًا واحدًا، يكمِّل بعضه بعضًا، ولربما كانت– قبل تَبَعْثُر أجزائها– تُشَكِّل معلَّقةً تشكيليَّةً واحدةً أو معلَّقات، من نَمَط معلَّقة امرئ القيس الشِّعريَّة[5].

وإن الحليم لـ«يرنو» إلى مثل تلك المرأة التي يُصَوِّرها امرؤ القيس. أي أنه يُديم النظر إليها؛ فالرُّنُوُّ: إدامة النَّظَر مع سكون الطَّرْف، وهو اللَّهْو مع شُغل القلب والبَصَر

(١) يُنظر: الأنصاري، م.ن، ٧١: لوحة ٢.

(٢) يُنظر: م.ن، ٧٢.

(٣) يُنظر: م.ن، ٢٥.

(٤) يُنظر: م.ن، ٢٤– ٢٥، ٧٠– ٧٢.

(٥) يشير (الأنصاري)، ١٩٨٢م، إلى أن العمل ما يزال جاريًا لإيجاد العلاقة بين كِسَر تلك اللوحات، (يُنظر: **قرية الفاو**، ٢٥)، إلَّا أن كاتب هذا البحث لا يعلم بَعْدُ ما أُنجِز في ذلك، بل لم يجد، (لأسباب ذُكرت في المقدِّمة)، إجابةً شافيةً عمَّا هو جارٍ في هذا الصدد، وإنَّما كانت الإفادة بأن ذلك كُلَّه ما يزال رهن الإعداد ولم ير النور بعد.

وغَلَبَة الهوَى، وقد يُستعمل بمعنى الإصغاء، فيقال: فلانٌ يَرْنُو إلى حديث فلانة، أو هو رَنُوٌّ فلانة، أي يَرْنُو إلى حديثها ويُعْجَب به. والرُّنُوُّ كذلك: الصيرورة إلى الشيء والسكون عليه والدوام بأيّ طريقة كان. والرُّنُوُّ: توقُّع الأماني[1]. وهكذا فاختيار الشاعر لفظ «يَرْنُو» مقصودٌ به أن يؤدِّي هذه المعاني المشتملة على تَعَلُّق الحِسِّ والنفس والذِّهن جميعًا.

وهو لا يَرْنُو إليها، وإنَّما «إلى مِثلها يَرْنُو». والشعراء الجاهليُّون يستخدمون مثل هذا التعبير النَّمَطِيّ عادةً: («مِثلكِ حُبلَى...» (ب١٥)، «إلى مِثلها يَرْنُو الحليم... إذا ما اسْبَكَرَّت» (ب٤١)= «على مِثلها أَمضي إذا قال صاحبي»[2]= «فعَلَى مِثلها أَزُوْر... إذا شَطَّ...»[3])، إنباءً عن «المثاليَّة» فيما يَرْنُون إليه ويُصَوِّرون، وإنَّما يقولون ذلك ضَرْبَ مَثَلٍ خياليٍّ ورمزًا، وليس محاكاةَ واقع. وهي الوظيفة ذاتها التي كانت تقوم بها «رُبَّ» وواوها، ممَّا وَقَفَ التحليل عليه من قبل.

و«الحليم»: إنسانٌ يَتمتَّع بالرَّوِيَّة والصَّبْر والعقل. وبالرُّغم من هذا فإن تلك الأُنثى البَيْضَة المثاليَّة تَخْلُب لُبَّه، فيَرْنُو صَبابةً.

والصَّبابة: الشَّوْق، وقيل: رِقَّته وحرارته، وقيل: رِقَّة الهوَى والكَلَف[4]. وهو- حسب (الثعالبي)[5]- يقع في المرتبة الثالثة مِن مراتب الحُبّ، مرتبة الكَلَف، التي هي:

---

(١) يُنظر: ابن منظور، (رنا).

(٢) طَرَفة، ١٠١: ٤٥.

(٣) الأعشى، ٢٢٦: ٣٥.

(٤) يُنظر: الزمخشري، **أساس البلاغة**؛ ابن منظور، (صبب).

(٥) يُنظر: **فقه اللغة**، ١١٦.

شِدَّة الحُبّ. وفي مادَّة «صَبابة» ما يُوحي برِقَّة الماء المُنْصَبِّ المنسكب؛ ممَّا يجعل للكلمة تجاوُبًا مع العناصر المائيَّة المتفرِّقة في النصِّ، وترجيعًا مع كلمة «صَبابة»: (ب٨). في تناغمٍ أسلوبيٍّ يؤكِّد ما سبق مِن أن (فاطمة/ بَيْضَة الخِدْر) هي الأُنْثى المركزيَّة في صُوَر الشاعر هذه. وستتفاعل كلمة «صَبابة» أيضًا مع «الصِّبا» و«صِبايَ» في البيت ٤٢، لتُغْنِي هذا المعنى الطُّفُوْليّ المَـكين في كَلَف الشاعر بتلك المرأة. وهو ما أَكَّدَتْهُ من قَبل إشاراتُ «العُذْرِيَّة» و«البُكوريَّة»، كما تؤكِّده هاهنا كذلك الإشارة إلى «دِرْع ومِـجْوَل»، في عجز البيت ٤١.

وحبيبة الشاعر «تَسْبَكِرّ» و«الاسْبِكْرار» لَفْظٌ مشترَكُ الطبيعة (المائيَّة والحداثيَّة) مع «صَبابة»؛ من حيث هو يشير إلى الاسترسال والاعتدال والتَّمام والشباب. كما يَدلّ على الرُّخُوْصَة والامتداد والجريان؛ فيقال: اسْبَكَرَّ النهرُ، أي جرَى، واسْبَكَرَّتْ عينُه: دَمَعَت[1]. والكلمة تشي بذلك في مبناها قبل معناها، بما تُكوِّنه من هذه الأصوات: الأسنانيَّة الصفيريَّة والشفهيَّة: (س ب)، فالحَنَـكِيَّة: (ك)، التي تنهمر بَعدها تردُّدات (ر)، انهمارَ الماء الجاري. هذا بالإضافة إلى إيحائيَّة البنية الصرفيَّة للكلمة. وتلك هي(المرأة- الماء)، التي كان قد جَعل من خَلَّاته: سَوْفَها «قد بَلَّها النَّدَى»[2].

و«الدِّرْع» للمرأة: قميصها، وهو أيضًا الثوب الصغير تلبسه الجارية الصغيرة في بيتها. وأمَّا «المِجْوَل»: فثوبٌ صغيرٌ، تَجُوْل فيه الجارية، وقيل: المِجْوَل للصَّبِيَّة، والدِّرْع

(١) يُنظر: الجوهري؛ ابن منظور، (سبكر).

(٢) امرؤ القيس، ١٣١: ١.

للمرأة. وبذا فَسَّروا بيت امرئ القيس، قائلين إن صاحبته بين الصَّبِيَّة والمرأة[1]. فهي إذن «رِئْمٌ مُسْبَكِرٌّ»، في هذه المرحلة الوُسطَى من غضارة العمر. على أن التقابل بين دِلالتَي «دِرْع» و«مِـجْوَل» ينطوي على الإيحاء بإيقاعٍ حربيٍّ، سَبَقَت بوادره، كما في الأبيات (٢٠-٢٣)؛ وذلك لما وراء «الدِّرْع» من إيماءٍ إلى ادِّراعِ دِرْعِ الحرب، وما في «مِـجْوَل» من إشارةٍ إلى جَوَلانها، في مشهدٍ من الدفاع والهجوم، الادِّراع والجَوَلان، والمناورة المُهرِقة لِحلم الحليم، التي تكثَّفتْ دِلالاتها جميعًا في عبارة «اسْبَكَرَّتْ». وهذا الموقف الحربيّ، من الكَرِّ والفَرِّ والإقبال والإدبار، كان قد أَرْهَصَ به البيت ٣٣: «تَصُدُّ وتُبْدِيْ عَنْ أَسِيْلٍ وتَتَّقِيْ»، وستكون حركيَّته هذه هي حركيَّة الفَرَس في البيت ٥٠. الأمر الذي يتجاوز بالصُّورة مدلولها الأُنثويّ الجَماليّ، أو الجنسيّ الذي تلوح به دِلالة الثياب، إلى التماهي بعُمقٍ ما يحمله نموذجًا (المرأة- الفَرَس) من رمزيَّةٍ متصاقبةٍ في معركة الحياة والرُّنُوّ صَوْبَ غدٍ أجمل.

وقد كان في مِكْنَة الشاعر أن يستبدل بصياغة البيت ٤٢ صياغةً أخرى، تبدو- ظاهريًّا- أكثر اتِّفاقًا، كأن يقول:

تَجَلَّتْ عَماياتُ الرِّجالِ عَنِ الصِّبا ... وليس هوايَ عَنْ صِباها بِمُنْجَلِ

لكنه يَعْدِل إلى قوله:

(١) يُنظر: ابن منظور، (درع)، (جول).

٤٢- تَسَلَّتْ عَمايَاتُ الرِّجالِ عَنِ الصِّبا وليس صِبايَ عَنْ هواها بِمُنْسَلِ

فلِمَ اختار «تَسَلَّتْ» لا «تَـجَلَّتْ»، مع أن الأنسب «للعَمايات» أن «تَتَجَلَّى» لا أن تَتَسَلَّى؟

إن اختيار «تَسَلَّتْ»- في الوقت الذي تعني فيه: السُّلُوّ- تُذَكِّر بمادة «سَلَّ»، التي استعملها في البيت ١٩: «فَسُلِّي ثيابي مِنْ ثِيابِكِ تَنْسُلِ»؛ بما ينتج من تساوقٍ في القاموس اللغويّ والدِّلاليّ للمعلَّقة.

وهنا إشارة أخرى: إلى أن الناس قد كَبِروا وصاروا رجالًا، وهو ما يزال صَبِيًّا صَبًّا، ولو تَسَلَّى صِباه عن هواها، لجاوز الصِّبا ولصار رَجُلًا، لكن المفارقة التي يرصدها أن المرأة التي يعنيها ليست من جنس ما يَتَسَلَّى عن عَماياته الرِّجال، فهي سُلطة روحيَّة غيبيَّة فوق نساء الحِسِّ والواقع البَشَريّ؛ من جنس تلك المرأة التي كان (الأعشى)[1] يلتمس رَدَّ جوابها بأن يبعث إليها جِنِّـيًّا تابعًا له[2]؛ لِـمَ لا، وامرأة امرئ القيس امرأةٌ تُضيء بالعشاء؛ لأنها منارة مُمْسَى الراهب المُتبتِّل، كما وصفها قبل. ومن هناك فليس هواها من عَمايات الرِّجال، وإنَّما هي إضاءةٌ، ومَنارةٌ، وبصيرةٌ، لا عمًى. ومِن ثَمَّ فهي امرأةٌ مُلتبسةُ الدِّلالة بمعانٍ تتجاوز مألوف الأُنوثة والرُّجولة والحُبّ والصِّبا والهوَى.

---

(١) ٥٥: ١٥.

(٢) يشرح الشُّرّاح كلمة «جِنِّي» بـ«رسولٍ حاذقٍ ذكيٍّ». إلَّا أن حديث الأعشى المعهود عن جِنِّه وشياطينه، وعلى رأسهم شيطانه (مسحل)- (يُنظر: ١٥٢: ٢٧- ٠٠، ٣٥٠: ٤٣، ٣٥١: ٥١)- يَحْمِل الكلمة هنا على معناها الحقيقيّ لا المجازيّ.

ويُلحظ في هذا السياق أن مفردة «الصِّبا» تزدوج في دِلالتها بين معنى الهوَى واللَّهو واللَّعِب من جانب، وكونها اسمًا لشَرخ الشباب الأوَّل من العمر من جانب، لتؤدِّي هاتين الدِّلالتين في آن، مقابِلةً صفةَ «الرُّجولة»، من جهةٍ، و«السُّلُوّ عن عَمايات الصِّبا»، من جهةٍ أخرى.

ولَمَّا كانت صورة علاقته بتلك المرأة قد قُدِّمت في بنية اجتماعيَّة افتراضيَّة- من حيث هي لا تحكي واقعًا، بل تـُخَـيِّل رمزًا افتراضيًّا لما يَجُوْل في وجدان الشاعر حول القِيَم الجَماليَّة والوجوديَّة والدِّينيَّة التي تُعَبِّر عنها المرأة- كان لا بُدَّ من أن تكون الخُصومة في امرأةٍ كهذه افتراضيَّةً كذلك، تُقَدَّم بـ«ألا» الافتتاحيَّة، و«رُبَّ» الاحتماليَّة: «ألا رُبَّ خَصْمٍ فيكِ»، مثلما قُدِّمَتْ صُوَرُ علاقته بها (= بِهِنَّ) بـ«ألا رُبَّ يومٍ لكَ مِنْهُنَّ...».

وخَصْم الشاعر في تلك المرأة يَحمل خمس صفات، فهو: (خَصْمٌ، ألوَى، نَصِيْحٌ، عاذِلٌ، غير مُؤْتَل). أي أنه ليس بخَصْمٍ عَذُوْلٍ كارِهٍ أو حَسودٍ شانئٍ، ولكنه خَصْمٌ نَصِيْحٌ مُحِبٌّ مُشْفِقٌ، له عليه دالَّةٌ قويَّةٌ ليُلِحَّ في خصومته ونُصحه على تلك الشاكلة. يَظْفُر الشاعر صفات خصومته في الجناس اللفظيّ الدِّلاليّ بين كلمتَي «أَلْوَى» و«مُؤْتَل»، الدالَّتَين على شِدَّة الخصومة مع التمادي في العَذْل. ومع هذا فإن الشاعر يُبادر إلى رَدِّ خصمه، مبادرةً يحكيها تقديمُه عبارة «رَدَدْتُهُ» عن مَحَلِّها من الجملة، حيث كان حقُّها أن تأتي بعد استكمال صفات الخصم: «ألا رُبَّ خَصْمٍ فيكِ، أَلْوَى، نَصِيْحٍ، على تَعْذالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلٍ، رَدَدْتُهُ». وذلك لأنه لا إرادة له في قبول تلك الخصومة أو سماع ذلك العاذل؛ بما أن صِباه ليس بهوًى في ما يُمكن أن يَتَسَلَّى عنه الرِّجالُ من عَمايات الصِّبا بالنساء، وإنَّما هو- كما تقدَّم- صِبًا بامرأةٍ مضيئة/ مَنارة، «إلى مِثْلِها يَرْنُوْ الحليمُ صَبابةً». وبلفظٍ آخر: لأن تعلُّق الشاعر

ليس بامرأةِ الواقع، التي يُمكن أن يَتَسَلَّى عنها أو أن تنهاه عنها الخُصومةُ والعَذْلُ، لكنه تَعَلُّقٌ بامرأةِ المِثال، التي تَؤُوْل العلاقةُ بها إلى عقيدةٍ لا فكاك منها، يُضَحِّي بأخلص مُحِبِّيه في سبيلها، فِعْلَه هاهنا، بل قد يُضَحِّي في سبيلها بذاته نفسها، كما أَلْـمَعَ إلى ذلك في ما قبل: (ب ٢٠- ٢١).

٣- لوحة (الـهَمّ- اللَّيل):

وصورة (اللَّيل- الهمّ) صورةٌ نَمَطيَّةٌ، تُلِحُّ عليه في شِعره[١]:

- أَعِنِّي على التَّهْمامِ والذِّكَراتِ يَبِتْنَ على ذي الهَمِّ مُعْتَكِراتِ
بِلَيْلِ التَّمامِ أو وُصِلْنَ بِمِثْلِهِ مُـقايَسَـةً أيَّـامُها نَـكِراتِ.
- فَـبِـتُّ أُكـابِدُ لَيْـلَ التَّمـامِ والقَلْبُ مِنْ خَشْيَةٍ مُقْشَعِرّ.

مثلما أَلَحَّتْ على غيره من شعراء عصره، حتى لقد أقامها (النابغة الذُّبياني)[٢] مقدّمةً لقصيدته مقامَ المقدّمة الطَّلَلِيَّة، وهو ما يؤكِّد اتّحاد (اللَّيل) و(الطَّلَل) في دلالتهما الرمزيَّة. الأمر الذي يأتي أحد مطالع امرئ القيس ليفسِّره حين يجعل اللَّيل ظرفًا للفقد (المعبَّر عنه بالطَّلَل):

ألا عِمْ صَباحًا أَيُّها الرَّبْعُ فانْطِقِ وَحَدِّثْ حَدِيْثَ الرَّكْبِ إنْ شِئْتَ فاصْدُقِ

(١) امرؤ القيس، ٧٣: ٤- ٥، ٩٦: ٣.

(٢) يُنظر: ٢٩: ١- ٣.

وحَدَّثْ بأنْ زالتْ بِلَيْلٍ حُمُوْلُـهُمْ كـَنَخْـلٍ مِـنَ الأَعـراضِ غَيْـرِ مُنَبَّـقِ[1]

ولئن كان في المعلَّقة قد نَسَبَ «البَيْن» إلى «الغَداة»، وأضاف «التَّحَمُّل» إلى «يوم»: «غَداةَ البَيْنِ يومَ تَـحَمَّلُوا»، فما ذلك بالضرورة دالٌّ على أن الفراق قد وقع في غداة ذلك اليوم، وإنَّما يمكن القول: إن الغداة قد أضحت ظرفًا زمنيًّا للوقوف والبكاء على حالة (البَيْن اللَّيليَّة). ومِن ثَمَّ تُصبح لوحة (اللَّيل) استكمالًا للوحة (الطَّلَل)- تمامًا كما أكمل أحد البيتين الآخر في مطلع قصيدته القافيَّه المشار إليها- تخلَّلتهما جملةٌ اعتراضيَّةٌ ممتدَّةٌ من البيت الرابع إلى البيت الثالث والأربعين، تضمَّنت استعادة الموقف وما تداعت له من ذكريات الأيّام السالفة.

وهكذا فإذا كانت خُصومة امرئ القيس خُصومةً اجتماعيَّةً/ سياسيَّةً، (ب٤٣)، فإنها كذلك خُصومةٌ زمانيَّةٌ/ دهريَّةٌ: «ولَيْلٍ كمَوْجِ البَحْر»، في صورة رديفة لليلِهِ بدَمُّون:

تَطاولَ اللَّيلُ علينا... دَمُّوْنْ دَمُّونُ إنَّا مَعْشَرٌ يَمانُـوْنْ

وإنَّنـا لأهـلِنا مُحِبُّـوْنْ

يشبه فيها تحدِّي الزمان «اللَّيل» تحدِّيَ المكان «كموج البحر»؛ لتجتمع عليه ثلاث خُصومات تُحيط بوجوده كلِّه: خُصومة المجتمع، وخُصومة الزمان، وخُصومة المكان.

---

(١) امرؤ القيس، ١٣٥: ١- ٢.

يَرُدُّها جميعها ليغتدي مُنْجَرِدًا عن هذه الأوابد، «من الخمر إلى الأمر»، مُسْتَبِقًا في تحرُّره الطَّيرَ في وُكناتها.

وكيف لا يكون «اللَّيلُ» خصيمَه اللَّدودَ، ما دام (نموذجُ المرأة) لديه (الشمسَ المقدَّسة). ثم كيف لا يكون «البحرُ» مُشَبَّهًا به، وهو يُمثِّل مَغربَ الشمس العربيَّة جغرافيًّا- حتى تخيَّلوه مكانًا تَغرق الشمسُ فيه إذا غَرَبَتْ- كما أنه في المخيال الإنسانيِّ معادلٌ للتَّناهي في العِظَم والسَّعَة والجَبَروت والمجهول، وقد قيل إنَّما سُمِّي البحر «بحرًا»: «لعُمقه واتِّساعه، وقد غَلَبَ على المِلْح حتى قَلَّ في العَذْب»[1]. فهو وجهٌ آخر، إذن، للآبدة المكانيَّة، موازٍ للآبدة الزمانيَّة، مَثَّل لدَى الشاعر قديمًا وحديثًا[2] رمزًا للعصر والزمن، أو ما كان العرب يُطلقون عليه الدَّهْر، بما تحويه دِلالة البحر من معاني قُوَّةٍ وبقاءٍ في مقابل الضعف والتغيُّر اللذين يَلحقان بالإنسان والأحياء. وهي المعاني التي سيُضفيها الشاعر على «اللَّيل» في الأبيات التالية.

و«البحر» أكثر ما يكون دِلالةً على تلك المعاني، عند عرب الصحراء في جزيرة العرب؛ لبُعدهم عنه؛ حتى أُثِرَ عنهم، لدَى الأعاجم، تهيُّبهم ركوب البحر، فجاء في حِكَم (إحيقار)، مثلًا: «لا تُرِ العربيَّ البحرَ، ولا تُرِ الصيدونيَّ (الصيدانيَّ) الصحراء»[3]. فكان

---

(١) ابن منظور، (بحر).

(٢) قارن مثلًا بقصيدة «الطلاسم»، لإيليا أبي ماضي، أو قصيدة «خواطر الغُروب»، لإبراهيم ناجي، أو حتى بقصيدة «البُحيرة»، للامارتين؛ لتلحظ التراسل، المُفضي إلى درجةٍ من تداخل النصوص، بين هذا القِسم من معلَّقة امرئ القيس ونصوصٍ كتلك النصوص.

(٣) يُنظر: جواد علي، ٧: ٢٤٥. نقلًا عن:

A. T. Olmstead, **History Of The Persian Empire**, p.326.

«البحر» بهذا وجهًا آخر «لِلَيل الصحراء» في المخيال العربيّ، بما يرمز إليه من المجهول، والغيب، والخَطَر، وأنواع الهموم والبلايا.

وإذا كان (البحر الطويل) قد شَغَل في الأدوات الفنيَّة إحداها لتوشيج الإحساس بثِقَل هَمٍّ وطُول ليلٍ كموج البحر، تَرْسُب فيه بنيةُ النصِّ العميقة، فإن الشاعر سيرسم (صوتيًّا) حركةَ اللَّيل المتطاولة التموُّج من خلال حروف اللِّين المرخاة على أبيات هذا المقطع من القصيدة. فـ(البيت ٤٤) لا تخلو كلمةٌ فيه من حرف مدٍّ أو لِيْن أو أكثر، باستثناء كلمة «البحر» نفسها. وكذا تسود حروفُ المدِّ- بدرجاتٍ متفاوتةٍ- في الأبيات الأخرى التالية، حتى تتَّجه إلى التناقص مع انتقاله إلى تصوير اغتدائه بالفَرَس، قبل أن تعود هذه الحروف لتوظَّف- بشكلٍ عكسيٍّ- في تصوير الفَرَس وحركته العنيفة.

ويَرْدُف حروفَ اللين صوتُ (اللام)، حيث يُسهم، ببراعةٍ لافتةٍ، في تجسيد اللَّيل بتطاوُله. فالبيت ٤٦، تحديدًا، يُفتتح بـ«ألا أيُّها اللَّيلُ الطويلُ ألا انْجَلِ»، لتَتَرَدَّد اللامُ مع حروف المدِّ في شطره الأوَّل: «لا.. لَي.. لو.. لو.. لا.. لي»؛ ممَّا أورثه امتداداته الإيقاعيَّة المترامية. وهو أقصى ما يحتمله شطر بيتٍ شِعريٍّ لتصوير الطُّول والثِّقَل والتَّرَدُّد.

ويستمرّ صوتُ اللام في أداء هذه الوظيفة في البيت ٤٧، ولكنها هنا مسيطَرٌ عليها بحركة الكسر، كمعظم الكلمات في البيت: «مِن لَيْلٍ.. بكُلِّ مُغارِ الفَتْلِ.. بيَذْبُلِ»؛ إيحاءً بالثبات والشَّدِّ لحركة الزمن الثقيلة.

هذا في أصغر العناصر التعبيريَّة من هذا المقطع، فضلًا عن مجمل الصُّورة بمفرداتها وتشبيهاتها التجسيديَّة (للبحر)، تارةً، ولشبح (الوحش- اللَّيل)، ذي الصُّلب والأَعجاز والكَلْكَل، تارةً أخرى.

ويتكرَّر عُنصرُ الماء هنا من خلال صورة «البحر»، ولكن بدِلالة الماء السلبيَّة على الهَمِّ والموت، الذي لا مفرَّ منه، كما أن اللَّيل لا مناص عنه ولا خلاص، حسب (النابغة الذُّبياني)[1]:

فإِنَّكَ كاللَّيلِ الذي هُوَ مُدْرِكِيْ　　　وإنْ خِلْتُ أنَّ المُنْتَـأَى عنكَ واسِعُ

لا سبيل إلى الخلاص (من اللَّيل) إلَّا (بالفَرَس– الشمس)، كما لا سبيل إلى الخلاص (من ماء البحر) إلَّا (بالماء) أيضًا، الذي يغسل سُدول هَـمِّه. بَيْدَ أنه سيكتشف في نهاية الأمر أن هذا الماء الأخير نفسه (ماءَ المطر العَذْب الفُرات) ليس بأمثل من مَوْج البحر (المِلْحِ الأُجاج)، مثلما اكتشف من قَبل أن «الإصباح» بإشراقه ليس بأمثل من «اللَّيل» بطول ظلامه. فالموت كامنٌ في «الماء»، كما هو كامنٌ في «الإصباح». غير أنه سيطمئنّ هاهنا إلى حقيقة أن هذا الموت الذي كان يَفِرُّ منه هو مَدْخَلُه الحتميُّ إلى الحياة.

ولَمَّا كان الشاعر قد خَلُص إلى هذه النتيجة، فإن ما يُجريه من حِوارٍ مع اللَّيل، أو ما يحلُم به من احتمال خلاصٍ منه بالفَرَس، أو يُـخَـيِّله من ضوء الماء المقدَّس كمصابيح الرُّهبان، ليس كُلّ ذلك بأكثر من محاولةِ إرجاءٍ لمصيرٍ يُؤمن بحتميَّة وروده.

وإذا كان الحِوار والسَّرْد القصصيّ في تصوير المرأة قد شَكَّل في المعلَّقة مَعْلَمًا مميَّزًا، (ب١٠– ١١، ١٢– ١٧، ٢٢– ٣٠)[2]– سيتطوَّر بعدئذ لدَى شاعر المرأة في العصر

---

(١) ٥٦: ٥.

(٢) ويُنظر كذلك من شِعره مثلًا: ١٦١: ٤– ٨.

الأُموي (عُمَر بن أبي ربيعة)- فإن الحِوار مع اللَّيل في هذا الجزء- الذي يخترق فيه الشاعر وِحدة البيت المزعومة في النقد العربيّ القديم(١)- ليس بمَجازٍ فَنِّيٍّ بمقدار ما هو ادِّعاء حِوارٍ حقيقيٍّ؛ وذلك لِـما كان يعتقده العرب قبل الإسلام من حياةٍ شرِّيرةٍ أو خيِّرةٍ في مظاهر الطبيعة، أدَّتهم إلى النفور من بعضها، ذي الصفة الأُولى، كما أدَّتهم إلى تقديس بعضها الآخر، وتقديم القرابين إليه، كالكواكب ونظائرها. فالصُّورة، إذن، ليست باستعارة، وإنَّما هي تَصَوُّرٌ أُسطوريٌّ للَّيل، ربما وُجدت أصوله في عقائدهم، لولا أنه لم ينته إلينا ممَّا عند العرب إلَّا أقلَّه، كما عبَّر (أبو عَمْرو ابن العلاء)(٢)، فحُرمنا عِلمًا وشِعرًا كثيرًا. ذاك لأن الإنسان في تلك البيئة الثقافيَّة كان يعيش المجاز في مراحل نشوئه الميثولوجيَّة، أو في أهون الحالات في عهد اختلاط الخياليِّ بالتصوُّر الأُسطوريّ، وأدوات الفنِّ المحضة بأصول العقائد ومصدّقات الأفكار.

ومثلما أسهمتْ المفردات «تَـمَطَّى» «أَرْدَفَ» «ناءَ»، بامتداداتها وإيحاء أصواتها، في توليد شعورٍ بطول حركة اللَّيل وتثاقلها- التي تصل غايتَها في: «ناءَ»، ثم «بكَلْكَل»- تأتي المطابقة الخفيَّة بين: «صُلْب»، و«أَعجاز»، و«كَلْكَل»؛ لتولِّد إيحاءً بشُموليَّة الحركة وتفاوُتها في القوَّة والتداعي، بين: «الصَّلابة»، و«العَجْز»، و«الترادف»، و«الكلال». وفي هذه اللقطة الصوتيَّة الأخيرة لتَنائي اللَّيل على صدر الشاعر «بكَلْ..كَلِ»، ما يذكِّر بالصُّورة

---

(١) وعن رأيهم في ما يسمُّونه من هذا بـ«التضمين»، يُنظر مثلًا: الصاحب بن عباد، **الإقناع في العَروض وتخريج القوافي**، ٨٢؛ المرزباني، **الموشح**، ٣١ ؛ أبو يعلَى التنوخي، **القوافي**، ١٩٣؛ ابن رشيق، ١: ١٧١.

(٢) يُنظر: الجُمَحي، ٣٤.

الصوتيَّة لبُروك ناقة (عنترة)، بعد رحلتها المضنية، وكأنَّما قد أُلْقِيَتْ، حُزْمَةً من قَصَبٍ هشيم:

بَرَكَتْ على مـاءِ الرِّداعِ كأنَّمـا　　　بَرَكَتْ على قَصَبٍ أَجَشَّ مُهَضَّمِ[1]

وعلى كَيْفِ ما مضَى من تحليلٍ لانعكاس سكونيَّة اللَّيل على أسلوب الشاعر في هذا المقطع من المعلَّقة، فإن تلك السكونيَّة في البيت ٤٧ تنعكس– لا في صورة شَدِّ النجوم «بكُلِّ مُغار الفَتْل» إلى جبل (يَذْبُل)، أو في تعليق الثُّرَيَّا بالجنادل، فحسب– ولكن على لغة الصُّورة أيضًا، حيث التعالُق الجناسيّ بين «مَصامِ» اللَّيل و«صُمِّ» الجنادل.

ويُضاعِف أنواعَ الهموم على الشاعر أنّ انزياح اللَّيل المعلَّق في مَصامه إلى صُمِّ الجنادل– الذي يبهت لطوله فيجأر: «يا لكَ من ليلٍ»– ليس إلَّا احتمالًا: «وقد أغتدي». وإلى استراتيجيَّة هذه البنية الاحتماليَّة التخييليَّة في المعلَّقة، المتأتِّية من خلال مفتاحَي «رُبَّ» و«قد»– والمرصودة من قَبل– فإنها هنا تُذكِّر بزعم العرب الأُسطوريّ: أن الشمس لا تُشرق حتى تُعذَّب؛ وذلك ما يسجِّله شِعر (أُميَّة بن أبي الصَّلْت)[2] في قوله:

والشَّمْسُ تَطْلُعُ كُلَّ آخِرِ لَيْلَـةٍ　　　حمراءَ يُصْبِحُ لَوْنُها يَتَوَرَّدُ

---

(١) عنترة، ٢٠٣: ٢٧.

(٢) شرح ديوانه، ٣١.

تَأْبَى فلا تَبْدُو لنا في رِسْلِهـا إلَّا مُعَذَّبَـةً وإلَّا تُجْـلَـدُ

وهو ما يؤكِّد مجدَّدًا ضرورة ربط لغة الشاعر بسياق المعطيات المعرفيَّة عن تصوُّرات عصره، للوصول إلى فهم شِعريَّتها حقَّ الفهم، دون الركون إلى ما استقرَّ في معجم اللغة أو وَفق أعراف الشِّعر بعد ظهور الإسلام.

٤- لوحة (الخلاص- الفَرَس):

وليس اللَّيل سوى عُنصرٍ مكمِّل لعناصر لوحات المعلَّقة الخَمس؛ يندرج في نَسَقٍ من جدليَّةٍ فنِّيَّةٍ، تتخطَّى حِوار المضمون وقصصيَّته إلى حِوار لوحات القصيدة نفسها؛ فـ(لوحة الأطلال): تَرُدُّ عليها (لوحةُ الأُنثى)، بما هي باعثةُ حياةٍ، لتقول إن الأمل ما يزال معقودًا على أن تُبدل الحياةُ بالجدب خِصبًا وبالهَجر وَصْلًا، ثم إذ يعود هاجسُ الفَناء والموت كَرَّة أخرى من خلال (لوحة اللَّيل- البحر/ أنواع الهموم)، تنبعث (لوحةُ الفَرَس) برمزيَّته إلى (الشمس/ الحياة)- كما سَلَف عنه في (٢- لوحة الأُنثى)، وما سيتبع تفصيله- وكأن الشاعر يتخلَّص به الآن من ربقة الظلام، في ليلٍ كموج البحر لا مناص منه ولا خلاص، حسب قول (النابغة).

وهذا يُفضي إلى مؤشِّرٍ آخر وراء (جدليَّة الظلام والنور) هذه، يُجاور ما تقدَّم من عقائد العرب في الكواكب، وخاصَّة الشمس. فصحيحٌ أن الشاعر لم يُشِر إلى (المجوسيَّة) مباشرةً من قريبٍ أو بعيدٍ، إلَّا أن الأَثَر الثقافيّ- وبخاصَّة في الشِّعر- لا يُنتظر أن يجيء مباشرًا لكي يلحظه الدارس، بل قد يَشِفُّ عنه صوتُ النصِّ في ذاكرته الغائرة. فحين تُجعل هذه الصُّوَر- التي ترمز في محصِّلتها إلى صراع النور والظلام- في إطار المعرفة بأن

المجوسيَّة قد عُرِفت في بعض أحياء العرب[1]، وَفق ما يشهد به الشِّعر الجاهليّ[2]، وأن نيران العرب المشهورة- كنار القِرَى، ونار الوَسْم، ونار الصيد، ونار الأسد، ونار التحالف، ونار الحَرَّتَين، ونار الاستمطار، وغيرها- لا تبرأ، في معظمها على الأقل، من الاعتقاد في النار، يصبح في الإمكان الاعتداد بهذا البعد المجوسيّ وراء صُوَر القصيدة تلك. ولقد تُعَزِّزُ هذا لوحةُ الشاعر الأخيرة عن المطر، التي تَرِد فيها هذه اللقطة الغامضة في (البيت ٦٩)، التي لم تُفسَّر قديمًا ولا حديثًا، وهي قوله- يتحدَّث عن بشائر هطول الغيث-:

٦٩- قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِيْ بَيْنَ حامِرٍ وبَيْـنَ إكـامٍ بُعْـدَ مـا مُتَأَمَّـلِ

تلك الصُّورة النَّمَطِيَّة التي تتكرَّر لديه في بيته الآخر:

قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِيْ بَيْنَ ضَارِجٍ وبَيْنَ تِلاعِ يَثْلَثٍ فالعَرِيْضِ[3]

---

(١) يُنظر مثلًا: ابن قتيبة، **المعارف**، ٦٢١؛ ابن الأثير، **الكامل في التاريخ**، ١: ٣٥٨؛ البستاني، **دائرة المعارف**، ٦: ٢٢.

(٢) يُنظر مثلًا: ابن مُقْبِل، ١٥٠: ١٧، ٢٨٦: ١٣.

(٣) امرؤ القيس، ١٢٦: ٤.

فما معنى «قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِي» هنا؟! وعلامَ يَقْعُد للمطر وصُحْبَتُه في تَرَقُّبٍ بين جبل: «إكام» و«حامر»؟![1] إن الصُّورة تشي بأبعد من مجرَّد تَشَوُّفِ هؤلاء نُزولَ المطر، لَّما رأوا وَمِيْضَ البرق.

ثم هل مِن دِلالةٍ لهذه المقابَلة بين (القُعود) هنا: «قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِي»، و(الوقوف): «وُقُوْفًا بها صَحْبِيْ عَلَيَّ...»، في بداية القصيدة؟

إن هذا التقابل لم يأت اعتباطًا، بل قد يُقال إنه مُعَبِّرٌ عن تقابل الحالَين، حالِ الموت، التي تبعث التوتُّر بما تستثيره في الإنسان من غريزة الوقوف للحفاظ على الحياة، كما تستثير فيه موقف التساؤل والاهتمام بالحدث، وحالِ الهناءة والعجز، لغيثٍ: (هو الحياة والموت متداخِلَين)، التي تُغدِق السكينةَ والاستكانة[2]. وقد كانت مادَّتا «قعد» و«وقف» تحملان هذا الظِّـلَّ الدِّلاليّ في لسان العرب، بشهادة أبيات (كعب بن سعد الغنويّ)[3]، على سبيل التمثيل:

٧- أَلَمْ تَعْلَمِيْ أَنْ لا يُراخِـيْ مَنِيَّـتِيْ (قُعُوْدِيْ)، ولا يُدْنِيْ الوَفاةَ رَحِيْلِي

---

(١) يُنظر: البكري، (حامر) و(ضارج). وسنُفصِّل القول في هذين المكانين لاحقًا، في (٥- لوحة (الأَمل- المَطَر، أو المَوت مَطَرًا)).

(٢) إلَّا حينما يستبدّ بالشاعر اليأسُ فإنه يعبِّر عنه بـ«قُعوده» في الدِّيار:

ظَلِلْتُ رِدائيْ فَوْقَ رأسيَ قاعِدًا أَعُدُّ الحَصَى ما تَنْقَضِيْ عَبَراتي

(امرؤ القيس، ٧٣: ٣).

(٣) الأصمعي، **الأصمعيَّات**، ٧٤.

٨- مَعَ القَدَرَ(المَوْقُوْفِ) حتَّى يُصِيْبَني   حِمامِيْ ، لَوَ انَّ النَّفْسَ غَيْرُ عَجُوْلِ

إلَّا أن صورة «قُعود» الشاعر للمطر مع صُحبته بين جبل إكام وحامر تومئ- إضافةً إلى ما سَبَق من علاقة ذلك بالصراع المبطَّن في صُوَر النَّصِّ: بين الطَّلَل (الفَناء) والمرأة (الظَّبْيَة/ النَّخْلَة/ المُضيئة: الشمس= الحياة)، أوَّلًا، ثم بين اللَّيل (الموات) والفَرَس (الشمس= الحياة)، ثانيًا- بالبُعد العَقَدِيِّ في النار والنُّور لدَى العرب، حيث يُمْكن أن ترى في ذلك القعود إشارة إلى طقس نار الاستمطار عند العرب. وصِفَـتُه أن يعلِّقوا في أذناب بقرٍ وعراقيبها السَّلَعَ والعُشَرَ، ثم يَصعدون بها جَبَلًا وَعِرًا، فيُشعلون فيها النار، ضاجِّين بالتضرُّع والدُّعاء، مترقِّبين نُزولَ الغيث[١].

و«البَقَر» هناك إشارةٌ إلى البَقَر الوحشيِّ، من المها أو الظباء[٢]، ذات الوظيفة الدِّينيَّة لديهم، ولاسيما أن اسم «بَقَر» في بداوة الجاهلية- بيئة الإبل والغَنَم- يغلب على هذا النوع دون البَقَر الأليف. وبهذا تحضُر صورةُ التضحية هنا أيضًا، كما هي في أسطورة (أرتميس)، رمز القَمَر عند اليونان[٣]. وهذه الصُّورة من التضحية ليست بغريبةٍ على معلَّقة امرئ القيس؛ فالشاعر قد صرَّح بها في بداية القصيدة في العَقْر للعَذارَى، (ب ١٠)، ثم أَلْـمَحَ

(١) يُنظر في هذا: الجاحظ، ٤: ٤٦٦- ٥٠٠؛ الراغب، ١: ١٥٣؛ النويري، **نهاية الأَرَب**، ١: ١٠٢؛ البغدادي، ٧: ١٤٧؛ الآلوسي، ٢: ١٦٤، وكذا: ابن أبي الصَّلْت، ٤٤- ٤٥.

(٢) يُخطئ (البطل، ١٣١) في تفسير هذا الطقس حينما ظنَّ البَقَر الوحشيَّ نظيرَ القَمَر لديهم، في حين أن البَقَر الوحشيَّ: المها نفسُها، نظيرةُ الشمس، وإنَّما نظير القَمَر ذَكَر المها: الثَّوْر الوحشيّ.

(٣) يُنظر: البستاني، **الإلياذة**، ٤٧٣- ٤٧٤، ١٠٠٧. وسبقت الإشارة إلى ذلك.

إليها في صورته عن ملاحقة الفَرَس الهاديات من بَقَر الوحش- المشبَّهات بعذارَى دُوار- حتى تَخَضَّب بدمائها نَحْرُه، (ب ٥٩- ٦٥).

وإذا كان في «قُعود» الشاعر للبَرْق قرينةٌ تُحيل إلى طقس الاستمطار، فإن طَلَبَه في بعض شِعره «العَوْنَ» من صاحبه على البَرْق: «أَعِنِّي على بَرْقٍ أراهُ وَمِيْضِ»[1]، قرينةٌ مؤكِّدة على ذلك؛ إذ لا يبدو- بسِوى فهم الاستمطار في خلفيَّة الصُّورة- معنًى مقبولٌ لأنْ يطلب الشاعرُ من صاحبه العَوْنَ على البَرْق ليُريه إيَّاه. ولذا لم يكن أمام الشُّرَّاح إزاء كلمة «أَعِنِّي» إلَّا أن يُفَسِّروها تفسيرًا غريبًا، فقالوا إنها بمعنى: «أَسْعِدْني»[2].

إن تداخل عقائد العرب في العصر الجاهليّ، من وثنيَّة ومجوسيَّة وغيرهما، ومن ثَمَّ تمازج المؤثِّرات على الشاعر، يُبيح للقارئ أن يرى خلف النصِّ مختلف هذه الظِّلال الدِّلاليَّة، التي قد تَؤُول في الأصل إلى منبعٍ واحد. مثلما أن غياب السياق الثقافيِّ، قَطْعِيِّ الثبوت، عن عصر النصِّ يَمنح النصَّ تَـحَرُّرَه (الاستثنائيَّ) عن قَطْعِيَّة الدِّلالة، لتُصبح كُلُّ مقاربةٍ- أمينةٍ على لغة النصِّ- محتملةَ الصواب؛ بما أن النصَّ في حالته تلك قد استحال إلى (محض لغة).

وإذا كان ذلك كذلك، فإن لون (السواد) الغالب على لوحات الصَّيْد في رسومات الفاو- الذي يوحي، باديَ القراءة، بأن الصَّيْد يجري اغتداءً في غَبَش الصبح[3]، حسب صورة امرئ القيس: «وقد أغتدي»، التي تتكرَّر في شِعره بعامَّة ما لا يقل عن خمس

---

(١) امرؤ القيس، ١٢٦: ١.

(٢) يُنظر: م.ن.

(٣) يُنظر: الأنصاري، **قرية الفاو**، ٧٦- ٧٧: لوحة ١- ٣، و٧٨- ٧٩: لوحة ١-٢، و٨٠: لوحة ٢.

مرّات[1]- لا يُؤْتَى به لمجرد التعبير الزمنيّ، وأن ذلك عادةً هو أنسب الأوقات للصَّيْد، بل أيضًا لما يقف وراء المعنى من دِلالة متَّصلة برمزيَّة الصُّورة لديهم: إلى عُنْصُرَي الشمس واللَّيل، من جهةٍ، والنور والظلمة- أو الخير والشَّرِّ- من جهةٍ أخرى. وهو ما ستؤكِّده لوحةُ الفَرَس المغتدي، حين يُساق مُرادِفًا في رمزيَّته للشمس، كما سيأتي.

❁ ❁ ❁

وقد انفرد (السُّكَّريُّ) بإيراد أربعة أبياتٍ بين لوحتَي اللَّيل والفَرَس، أي بعد البيت ٤٨، لم يوافقه (الأصمعيُّ) عليها، بل رواها (لتأبَّطَ شَرًّا)، وجرَى على ذلك (أبو حنيفة الدينوريُّ)، و(ابن قتيبة)، وأشار إليه (الأنباريُّ)، و(الزوزنيُّ)، و(التبريزيُّ)، وتابعهم (البغداديُّ)، صاحب «**خزانة الأدب**»، في الاعتراض على روايتها لامرئ القيس. وهي:

وقِرْبَـةِ أقوامٍ جَعَلْتُ عِصامَهـا ... علـى كاهِـلٍ مِـنِّي ذَلُـوْلٍ مُـرَحَّـلِ

ووادٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ ... بِهِ الذِّئْبِ يَعْـوِيْ كالخَلِيْـعِ المُعَـيَّـلِ

فقُلْتُ لَـهُ لمـَّا عَوَى إنَّ شَأْنَنـا ... قَلِيْـلُ الغِـنَى إنْ كُنْتَ لـَمَّا تـَمَوَّلِ

كِلانا إذا ما نـالَ شَـيئًا أَفاتَــهُ ... ومَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِيْ وحَرْثَكَ يُهْزَلِ[2]

---

(١) يُنظر: امرؤ القيس، ٥١: ٢، ٩٦: ٧، ١٢٨: ٢، ١٣٧: ٥، ١٤١: ١، ١٦٥: ٣.

(٢) م.ن، ١٥٢- ١٥٣. وتُنظر: **حاشية السندوبي**، ١٥٣: (٣). وكذا: الأنباري، **شرح القصائد السبع الطِّوال الجاهليَّات**، ٨٠- ٨٢؛ التبريزي، **شرح القصائد العشر**، ٣٧- ٣٨. والأبيات الأربعة في (**ديوان تأبَّطَ شَرًّا وأخباره**، ١٨١- ١٨٤: ٢٩- ٣٠، ٣٢- ٣٣)، ضِمن «القسم الأوَّل: ما لم يُختلف في نسبته إليه»، من قصيدته ذات المطلع (المخروم):

←

وهي أبيات ترفضها معلَّقة امرئ القيس لسببين:

- (سبب بنيويّ)، تجلَّى في هذا التلاحم بين لوحات المعلَّقة أسلوبيًّا ورمزيًّا. فلا حاجة للنصِّ بهاتين الجملتين الاعتراضيَّتين عن «القِرْبَة» و«الذئب» بين لوحة اللَّيل والفَرَس، ولو حُذفتا ما انتقص ذلك من النصِّ شيئًا، بل إنَّ وجودهما تَرَهُّلٌ يُفسد لُحمة النصِّ الفنيَّة والدِّلاليَّة.
- (سبب سياقيّ)، مُتَّصل بشخصيَّة الشاعر. فالأبيات الأربعة أشبه بشِعر شاعرٍ صعلوكٍ، كتأبَّطَ شَرًّا، منها بشِعر شاعرٍ أميرٍ ابن ملكٍ كامرئ القيس. وقد كان ذَهَبَ (الأصمعيُّ)[1] إلى: «أن كثيرًا من شِعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه»[2].

[؟]أَقْسَمْتُ لا أَنْسَى، وإنْ طالَ عَيْشُنا، صَنِيْعَ لُـكَيْزٍ والأَحَلِّ بنِ قُنْصُلِ

وفي ديوانه: «فقُلْتُ لَهُ لـمَّا عَوَى إنَّ (ثابتًا)»، إشارةً إلى اسم الشاعر: ثابت بن جابر، الملقَّب بتأبَّطَ شَرًّا.

(١) **فحولة الشُّعراء**، ١٠.

(٢) ومع ما رُوِيَ عن معاشرة امرئ القيس طائفةَ الصعاليك، حتى قال الأصمعيّ قولته تلك، فإن شخصيَّته الاجتماعيَّة قد ظلَّت ماثلةً في شِعره. وقد سَبَق تفنيد المغالاة في صورة امرئ القيس المتصعلكة. أمَّا ما قد يَرِد مِن مِثل هذه الصُّورة عن الذئب لدى شُعراء غير صعاليك في العصر الإسلاميّ، كالفرزدق، فإنَّما يبدو ذلك من قبيل محاكاة النَّمَط الجاهليّ، ولا تُتَصَوَّر له دِلالةٌ واقعيَّـةٌ، على الأرجح.

على أن في قصيدةٍ أخرى للشاعر- وهي ذات المطلع الشبيه بمطلع المعلَّقة: "**قِفا نَبْكِ مِن ذِكرَى حَبِيْبٍ وعِرفانِ**"- بيتين يتداخل فيهما النَّمَطُ الصياغيُّ للبيت الأوَّل والثاني من الأبيات الأربعة المنسوبة عند (السُّكَّريّ) إلى المعلَّقة، وهما:

ـ وخَرْقٍ بَعِيْدٍ قد قَطَعْتُ نِيَاطَـهُ على ذاتِ لَوْثٍ سَهْوَةِ المَشْيِ مِذْعَانِ.

ـ وخَرْقٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ مَضِلَّةٍ قَطَعْتُ بِسَامٍ ساهِمِ الوَجْهِ حُسَّانِ.[1]

فإذا أُضيف هذا إلى نفي شيخ الرواة (الأصمعيّ) تلك الأبيات، لم يبق إلَّا أن تكون من خلط الرواة، أُلصقت بالمعلَّقة إلصاقًا، بعد أن صيغت على نَمَط صورة الحِوار مع اللَّيل في البيتين: ٤٤- ٤٥.



وتَحمل البنية الصوتيَّة في مستهلّ لوحة الفَرَس إيقاعًا متحدِّيًا. ينقله صوتُ هذه الدال المتكرِّرة: «وقد أَغْتَدِيْ.. بمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوابِدِ». وكذا في المجانَسة بين صيغة الاحتمال «قد» وصِفة «الأوابد» التي يتحدَّاها فَرَسُ الشاعر: «قيد الأوابد». مع ما يحمله المركَّب الصوتيّ من (القاف والدال) من إيحاءٍ بـ«القَدِّ» و«التقييد» وما إليهما من المُوْحَيَات اللغويَّة. وهذه الوظيفة الصوتيَّة تتبدَّى كذلك في البيت ٥٠، من خلال هذه الصفات

(١) امرؤ القيس، ٢٠٩: ٣، ٢١٠: ١.

المصدَّرة بالميم المتوالية كسيل: «مِكَرّ.. مِفَرّ.. مُقْبِل.. مُدْبِر»، فضلًا عن صوت الميم في مستهلّ الكلمات الأُخَر من هذا البيت.

حتى إذا انتهى الشاعر إلى وصف الفَرَس، جاءت صورته مكتنزةً بمكوِّنات التصوُّر الأسطوريّ للفَرَس، من حيث هو رمزٌ من رموز الشمس: للحياة المتجدِّدة التي تنبعث من براثن اللَّيل انبعاث العنقاء، مثلما كانت صورة المرأة في اللوحة الثانية رمزًا كذلك من رموز الشمس: للحياة المتجدِّدة التي تنبعث من موات الطَّلَل. وفي ذلك ما يفسِّر إحصائيًّا أنْ: «يلي الفَرَسُ المرأةَ في الأهميَّة كَـمًّا وكَيفًا، حيث بلغتْ نِسبته في الديوان ١٥٪ تقريبًا»[١].

وإذا كان امرؤ القيس قد أفضى بهذه الجدليَّة بين اللَّيل والشمس على نحوٍ رمزيٍّ يحتاج إلى تأويل، فإن الصُّورة لدى الشاعر الجاهليِّ المتأخِّر (الأعشى) قد جاءت مؤكِّدةً لهذه الوجهة التأويليَّة، حينما حافظت على الصياغة النَّمَطِيَّة، المُحِيْلَة في انتمائها إلى صورة امرئ القيس، في الوقت الذي تَحَلَّلَتْ فيه من المعادِلات الرمزيَّة، المتَّصلة بالفَرَس تخصيصًا:

ولَيْـلٍ يَقُـوْلُ القَـوْمُ في ظُلُمـاتِـهِ ... سـواءٌ بَصِـيْراتُ العُيُـوْنِ وعُوْرُهـا

كأنَّ لنـا مِنْـهُ بُيُـوْتـًا حَصِـيْنَـةً ... مُسُـوْحٌ أعاليهـا وسَـاجٌ كُسُـوْرُهـا

---

(١) عبد المطَّلب، ٢٣١.

تَجاوَزْتُــهُ حتى مَضَــى مُدْلَهِمُّــهُ (ولاحَ مِنَ الشَّمْسِ المُضِيْئَةِ نُوْرُها)[1]

ولقد كان الفَرَس من الحيوانات التي قَدَّسها قدماء الساميِّين. وكان عربُ جنوب الجزيرة يتقرَّبون لآلهاتهم بتماثيل الخيل، ومنها (ذات البعد)، أو حسب آثارهم: «ذات بعدن»، التي يَعنون بها (الشمس)؛ ولهذا عَبَّروا عن الشمس بالحِصان الذي يَقطع المسافات البعيدة[2]. ومَثَّلوا بعضَ أصنامهم في صورة فَرَس، كـ(يَعُوْق) الوارد ذِكْرُه في القرآن، وهو صنم همدان وخولان، من القبائل اليَمَنيَّة، ومَن والاهما[3].

وتُلحظ آثار هذا المناخ الأسطوريّ في عددٍ من الأوصاف التي يُضفيها الشاعر على فَرَسَه. فهو: مُنْجَرِد. وصِفَةُ الانجراد هنا ليست بصفةٍ شكليَّةٍ، أي أن شَعره خفيفٌ، فقط، كما يَرِد في شروح اللغويِّين، ولكن المعنى يتجاوز هذا إلى أن الفَرَس منطلِقٌ لا يَقِرّ، ومُجَـرَّد، لا تكاد تُحيط بمعانيه صفاته.

وهو بهذه القِيَم الجَماليَّة والدِّلاليَّة التي يتمتَّع بها، يَسبق الطَّيرَ (رمز البُكور والتحرُّر) إلى الاغتداء والتحرُّر: «والطَّيْرُ في وُكُناتِها». وصيغة «الاغتداء» هذه نَمَطٌ يردِّده امرؤ القيس في شِعره- بدرجةٍ كبيرةٍ من التطابق- مع ملابساته من عناصر صورة الفَرَس

(1) الأعشى، 171: 23- 25.

(2) يُنظر: جواد علي، 6: 169؛ الروسان، 172.

(3) يُنظر: الكلبي، **الأصنام**، 10، 57. وفيه: «كان بقرية (خيوان)، تعبده همدان ومَن والاها من اليَمَن». وانظر: الطبرسي، 10: 138؛ الحموي، (يعوق).

وصَيْده ومفردات التعبير عنه[1]. ممَّا يؤكِّد أن هذه الصُّورة ليست إحدى بدائل التعبير في تجربة الشاعر، وإنَّما هي معادلٌ رمزيٌّ يُلِحُّ على ذهنه ولغته.

والفَرَس يغتدي «والطَّيْرُ في وُكُناتِها»؛ لأنه كان يحمل الصِّفَة الطَّيْرِيَّة في نفسه، ويُكسبها راكبَه أيضًا: «يَطِيْرُ الغُلامُ الخِفُّ عن صَهَواتِه»، (ب٥٤).

ولأن الفَرَس طائرٌ جاءت صورة (الفَرَس العُقاب/ الصقعاء/ الباز)[2]:

- كأنِّـي بفَتْخَـاءِ الجَناحَيْـنِ لِقْـوَةٍ ... صَيُوْدٍ مِنَ العِقْبانِ طَأْطَأْتُ شِمْلالِ...

- كأنَّها حِيْنَ فاضَ الماءُ واحْتَفَلَتْ ... صَقْعَاءُ لاحَ لها بالقَفْرَةِ الذِّيْبُ...

- كـأنَّ غُلاميْ إذْ عـلا حالَ مَتْنِهِ ... على ظَهْرِ بَـازٍ في السَّمـاءِ مُحَلِّقِ

رأَى أَرْنَبًا فانْقَضَّ يَهْوِيْ أَمَامَهُ ... إلـيها وجَـلَّاها بِطَـرْفٍ مُلَقْلِقِ

تلك الصُّوَر التي يبتكرها امرؤ القيس[3]، فتَتَردَّد أصداؤها في سائر الشِّعر الجاهليّ، كشِعر

(١) وقد كَرَّر (علقمةُ)، في معارضته المشهورة لبائيَّة امرئ القيس- وهو يَصِف الفَرَس- هذه الصُّوَر النَّمَطِيَّة، بلقطاتها وألفاظها، فجاء يُعيد صياغةً محوَّرة لصورة الفَرَس عند امرئ القيس، لا في قصيدته البائيَّة التي كانت فيها المعارضة وحسب، ولكن في معلَّقته أيضًا. وإذا كان قِسْط من ذلك التكرار قد يُعْزَى إلى طبيعة المعارضة، وآخَر قد يتأتَّى من السياق الشفاهيّ الذي يتعارض الشاعران فيه، فإنَّ نصيبًا من ذلك قد لا يكون وراءه هاهنا سِوى خلط الرواة.

(٢) امرؤ القيس، ١٦٦: ٥، ٦٩: ٤، ١٣٨: ٥- ٦.

(٣) يُنظر: الجُمَحي، ٤٢.

(عَبِيْد بن الأبرص)[١]، و(عنترة)[٢]، و(الأعشى)[٣]. ومن هنا فقد لا يكون اسم الصنم «يَعُوْق»- الذي كان على صورة فَرَس- سِوى إشارةٍ إلى «العُقاب» نفسه، وذلك كالصنم الآخر، المقترن به، المسمَّى: «نَسْرًا»، الذي كان على صورة نَسْر[٤]. وإذا كان «يَعُوْق» قد صُوِّر على هيئة فَرَس- ممَّا يشي برمزيَّته للشمس- فإن صُوَر «النَّسْر» وتماثيله قد اتُّخِذَت رمزًا للشمس فعلًا ، كما عند (عرب الحَضْر، في مدينة الشمس بالعراق، -٢٤٠/ ٢٤١م)[٥]، الذين كان النَّسْر أحد آلهتهم الشمسيَّة، ممَّا يَدلّ على أن الصنم «نَسْرًا» عند عرب شِبه الجزيرة العربيَّة كان رمزًا للشمس كذلك. هذا فضلًا عن أن كلا هذين الصنمَين (يَعُوْقَ ونَسْرًا) هما من المعبودات اليَمَنيَّة[٦]. فلا غرابة بعد هذا، إذن، أنْ يُلِحَّ امرؤ القيس على صِفَة الطيران وما يوحي به في فَرَسه ذلك الإلحاح، ما دام فَرَسًا «يَعْبُوبًا»،

---

(١) يُنظر: ٢٥- ٢٦: ٣٩- ٥٠.

(٢) يُنظر: ٢٦٦: ١٥- ١٧.

(٣) يُنظر: ٨٤: ١٣.

(٤) يُنظر: الطبرسي، م.ن.

(٥) يُنظر: سفر ومصطفى، ٤٥، ١٤٣- ١٤٧، ١٧٠، ١٧٦- ١٧٩، ٢٩٤- ٢٩٥، وغيرها. الحَضْر: عاصمةٌ لمملكةٍ عربيَّةٍ تُسمَّى «عرابيا»، أي بلاد العرب، واقعة على بُعد (١١٠ كم) إلى الجنوب الغربيّ من المَوْصِل بالعراق. ظَلَّت قائمة إلى ٢٤٠/ ٢٤١م. (يُنظر: سفر ومصطفى).

(٦) ويَروي (السيوطي، **المُزْهِر**، ١: ١٦٤- ١٦٦) أن قبيلة مُراد كانت تعبد نَسْرًا. وهو نَسْرٌ حقيقيٌّ، زعموا أنه كان يأتيهم سنويًّا، فيضربون له خِباءً، ويقرِّبون له قُربانًا، فتاةً من فتياتهم يأكلها، ويُؤْتَى بخمرٍ فيشربه، ثم يخبرهم بما يصنعون في عامهم، ويطير، ثُمَّةَ يأتيهم من العام القابل، فيصنعون له مثل ذلك.

أي سريعًا طويلًا- كما هو اسم أحد أصنام العرب أيضًا[1]- ثم ما دام نظيرًا من نظائر الشمس، التي اتَّخذوا من الطَّير رمزًا لها: «يَغْتَدِيْ والطَّيْرُ في وُكُناتِها.. بِمُنْجَرِدٍ.. حَطّ.. يَزِلّ.. كما زَلَّتْ.. مِسَحّ.. جَيَّاش.. إذا جاشَ.. يَطِيْر.. ويُلْوِيْ.. دَرِيْر.. له ساقا نَعامة».

وبما أن الفَرَس كذلك- يجمع يَعُوْق ونَسْرًا في كيانه- فهو مُختزَلٌ في هذا التعبير الذي يفترعه أيضًا امرؤ القيس[2]: «قَيْد الأَوابِد»، أي أنه قاهر أوابد الوحوش، عَدُوَّةِ الحياة، التي تَتعدَّد أصنافًا وأوصافًا. هذا، ولصفته هذه علاقةٌ من وجهٍ آخر بالبقاء والتَّأَبُّد وامتلاك سِرّ الحياة والأَبَدِيَّة، باحتوائه صفات الأوابد: فهو «قَيْدُ الأَوابِد»، في خَلْقٍ واحد. أ وليس فَرَسًا طائرًا/ نَسْرًا؟! أ ولم يكن النَّسْر رمزًا لطول الأَبَد على لُبَد في أسطورة لُقمان عاد؟![3] بلى، وإنَّ فَرَس امرئ القيس بهذا ليُشْبه في أسطوريَّته مطيَّة ذلك الصائد الذي رُسِم في آثار الفاو: ممتطيًا سَبُعًا لا فَرَسًا[4]. ولا غرو؛ فالمخيال الأسطوريّ واحدٌ بين تراث العرب القوليّ والأثريّ.

---

(١) يُنظر: الكلبي، **الأصنام**، ٦٣. وقد يكون ذا دِلالةٍ هنا أن (اليعبوب) صنمٌ لعرب يمانيِّين، هم: جديلة طيئ، «كان لهم صنمٌ أخذته منهم بنو أسد، فتبدَّلوا اليعبوب بعده».

(٢) يُنظر: الجُمَحي، م.ن؛ ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٣٣؛ الباقلّاني، ٧٠- ٧١.

(٣) يُنظر مثلًا: ابن منظور، (لبد).

(٤) يُنظر: الأنصاري، **قرية الفاو**، ٧٦- ٧٧: لوحة ٣.

ولَمَّا كان الفَرَس بهذه المنزلة الدِّلاليَّة والرمزيَّة، فقد حقّ له أن يَصِفَه بـ«هَيْكَل»، وهو وَصْفٌ نَمَطيٌّ يتردَّد في شِعره[1]. وللهَيْكل معناه الدِّينيّ لدَى العرب، بدليل ما عَرَفَتْه الكلمةُ من استعمالٍ بهذا المعنى في شِعرهم، كالإشارة بها إلى بيوت الهياكل[2].

ولذا ففَرَس امرئ القيس مِطْواعٌ للفعل فاعلٌ بنفسه في آن: «مِكَرّ مِفَرّ.. مُقْبِل مُدْبِر معًا.. كجُلمود صخرٍ حطَّه السَّيْلُ من عَلِ»، في تزامنٍ حركيٍّ متضادٍّ مستحيلٍ، لحيوانٍ خرافيٍّ، فوق الزمن والواقع. وتلك صورةٌ تَعَلَّق بها نَمَطُ فَرَس الشاعر، حيث تتكرَّر لديه، مطابِقةً، على إحدى الروايات، أو مع بعض اختلاف:

- مِكَـرّ مِـفَـرّ مُـقْـبِل مُدْبِـر معًا　　　كَتَيْسِ ظِـبـاءِ الحُـلَّـبِ العَدَوَانِ

- مِـخَشّ مِـجَشّ مُقْبِل مُدْبِر معًا　　　كَتَيْسِ ظِـباءِ الحُلَّـبِ العَـدَوَانِ[3]

و«اللِّبْد» يَزِلّ عنه: تأكيدًا لصِفَة «مُنْجَرِد»، أي أنه لا تُدْرِكُه الأشياء (كلُّها) ولا تتعلَّق به. معتمِدًا الشاعر على حِسِّه الشفهيّ في تكرار اللامات والزايات في البيت ٥١- بالإضافة إلى تكرار كلمة «زَلّ»- للإيحاء بزَلَل اللِّبد عن الفَرَس. مثلما يُقيم المفارقة الدِّلاليَّة- لتعزيز صِفَة انجراد الفَرَس وخُلوصه- بين مادَّتَي «زلّ- لبد»، المتضادَّتين في معناهما.

---

(١) يُنظر: امرؤ القيس، ١٣٧: ٥، ١٦٤: ٤، ٢٠٩: ٥.

(٢) يُنظر: عنترة، ص٣٣٨: ق١٩: ب٣.

(٣) امرؤ القيس، ٢١٢: ٢.

ولا يُفارق صورةَ الفَرَس عنصرُ الماء: «حَطَّه السَّيْل.. كما زَلَّت الصفواءُ بالمُتَنَـزَّل.. مِسَحّ.. السابحات.. غَلْيُ مِرْجَل.. دَرِيْر.. لم ينضح بماءٍ فيُغسل». وهو اقترانٌ نَمَطِيّ في شِعر امرئ القيس وفي شِعر غيره من الشعراء الجاهليِّين. يذكّر معه لفظ «الفَرَس» تارةً ويؤنّث أخرى، وأصله التأنيث حسب (ابن سِيْدَة)[1]. (فالفَرَس لدى امرئ القيس: سابحة، أو سبوح، سابحٌ راكبها، شُؤبوب، وابل، مِسَحّ، وَدْق، بَكْرَة بئر، وحين تَشتدّ في ركضها ينحدر شَدُّها انحدارًا، وينهمر الماء ويفيض، وهي تَنْصَبّ انصبابًا، كالدَّلْو، متمطِّرة يتحدَّر الماء من أعطافها، وتغدو بصاحبها تحمله في يوم الدِّيمة الهطلاء، والمتن منها يتأوَّد «كعِرْقِ الرُّخَامَى اهْتَـزَّ في الهَطَلانِ»؛ ولذا تُغْرِق صيدَها بمائها إغراقًا، لتُخَلِّف «ماءً بعد ماءٍ فَضيض»؛ لأنها «كغيثِ العَشِيِّ الأَقْهَبِ الـمُتَوَدِّق»، وهي«كابن الماء»)[2]. كما أنها عند (عنترة)[3] مثلًا: «صخرة ملساء يغشاها المسيلُ بمَحْفَلِ»، وفي الركض تُـبَلُّ رحائلها بالماء؛ لأنها: بئر حياة؛ في لحظات الحرب يَمْتَح الموتُ بأشطان رماحه من «لَبانها الأدهم»، المكتنز المُخْضَلّ بخِصبه. هذا على الرُّغم من أنها تأتي بعد الجَرْي لم «تنضح بماءٍ

---

(١) يُنظر: ابن منظور، (فرس). ولاختيار التأنيث من خلال مفردة «فَرَس»- وإنْ كان المشار إليه حِصانًا- مغزًى متَّصل برمزيَّة الفَرَس: للأُنوثة والخِصب والحياة والشمس. ولشيءٍ من هذا جاءت إشارة (الأعشى، ١٦٣: ٤٤) التأكيديَّة على «الخيل الذُّكور»، وهو في سياق الحديث عمَّا أَعَدَّ (هوذة الحنفيّ) للحرب من أوزار الموت.

(٢) يُنظر امرؤ القيس، ٥١: ٢، ٧٧: ٨، ١١٥: ١، ٥٤: ٦-٧، ٢١١: ٧، ٥٥: ٣، ٦٨: ٦، ٦٩: ٢- ٤، ٧- ٨، ٧٠: ١، ٩٠: ٢، ١٠٧- ١٠٨: ق٢٦، ٢١٢: ٣، ١٢٨: ٦- ٧، ١٢٩: ١، ١٣٩: ١، ١٤٠: ١.

(٣) يُنظر: ٢٥٩: ٢٣، ٢٧١: ٦، ٢١٦: ٧٣، ٢٨٣: ٣- ٦.

فتعرق»[1]. ممَّا يَدُلّ على أن ماءها المقصود هناك ماءٌ آخر، ليس بماء العَرَق، كما يزعم الشارحون. وإذا كانت «غيثًا»، فإنها كذلك تتبطَّن من الأرض «غَيْثًا من الوَسْمِيِّ حُوٌّ تِلاعُه»[2]. وكُلّ هذا يَمنح (لوحةَ الفَرَس) تماهيًا مع (لوحة الغَيْث)، المنبثقة في أعقابها، (كما سيتلو في هذه القراءة). وفي تَساوُقٍ مع هذه اللغة المائيَّة تَرِد صورةُ (الأعشى)[3] التنبيهيَّة إلى الأصل الميثولوجيّ بين مفردات (جَوْد: ماء غزير- وجَواد: فَرَس- وجَواد: كريم)، حين تتداخل هذه الجذور الثلاثة في صورته:

٤٩- جيادُكَ في الصَّيْـفِ في نِعْمَـةٍ	تُصـانُ الجِلالَ وتُعْطَى الشَّعـيرا
٥٢- يُنازِعْـنَ أرســانَهَـنَّ الرُّوا	ةُ شُعْـثـًا إذا ما عَلَـوْنَ الثُّغُـورا
٥٣- فأنتَ الجـوادُ وأنـتَ الـذي	إذا ما النُّفُـوسُ مَلَأنَ الصُّدُورا
٥٤- جَـدِيْـرٌ بطَعْنَـةِ يَـوْمِ اللِّقـا	ءِ تَضْرِبُ منها النِّسـاءُ النُّحُورا
٥٥- وما مُزْبِـدٌ مِنْ خَلِـيْجِ الفُرا	تِ يَغْشَى الإكامَ ويَعْلُوْ الجُسُوْرا
٥٦- يَـكُـبُّ السـَّفِـيْـنَ لأَذقـانِـهِ	ويَـصْـرَعُ بالعَـبْـرِ أَثْـلًا ودُوْرا
٥٧- بـأَجْــوَدَ مِنْـهُ بمـا عِـنْـدَهُ	فيُعْطِيْ المِئِيْـنَ ويُعْطِيْ البُـدُوْرا

(١) امرؤ القيس، ١٣٩: ٢. وتُقارَن هذه اللقطة بالأعشى، ٣١٦: ٤٣.

(٢) م.ن، ٢١٢: ١. وقارن بزُهير، ١٠٣: ٨.

(٣) ١٦٤- ١٦٥.

وتقترن لذَّة ركوب الفَرَس الجواد عند امرئ القيس[1] بتَبَطُّن الكاعب ذات الخلخال، وبسَبْءِ الزِّقِّ الرَّوِيِّ، في ثلاث لذَّاتٍ سَبَق أنها من شِيمة الفُتُوَّة لديه. وهي كذلك لدَى (طَرَفَة)[2]، ولدَى (ابن الأبرص)[3] أيضًا، مضيفًا إليها الأخيرُ: قَطْعَ السَّباسِب بالنُّوق. بَيْدَ أنّ الغائب عن الوعي القِرائيّ باجتماع هذه اللَّذات أنه اجتماعٌ لأقانيم تشترك في رمزيَّة دِينيَّة، أبعد من مجرَّد اللَّذة في الركوب والجنس والشراب. وهذا كلُّه يُعيد إلى ما في رسومات قصر الفاو الجداريَّة من عِدَّة مشاهد (للمرأة– الأُمّ)، مقترنةً في أحدها بصورة سنابك (أفراسٍ) تخوض في (ماءٍ)، أو(تسبح في بحرٍ)، تَظهر فيه أسماك، وفي أسفلها كتابةٌ مُسْنَدِيَّةٌ، كأنها تشير إلى بعض الآلهة اليَمَنِيَّة[4]؛ ممَّا يُؤصِّل مِن جهةٍ دِلالة تلك الصُّورة «السابحة» للفَرَس في الشِّعر القديم بعامَّة– وصورته «السابحة في بحر اللَّيل» في قصيدة امرئ القيس هذه بخاصَّة– التي نُظِر إليها على أنها محض صورةٍ تشبيهيَّةٍ حركيَّةٍ لجَرْي الخيل، ومن جهةٍ أخرى يُؤصِّل الرابطةَ الرمزيَّة بين (المرأة) و(الفَرَس) في القصيدة الجاهليَّة؛ بما هما من النظائر الشمسيَّة. تلك الرابطة التي تَنطق قرائنُ النصوص بها، ضِمنيَّةً أو صريحةً، وذلك كالفَرَس العروس، في (البيت ٥٧) من المعلَّقة، أو تلك التي تأتي في قصيدة أخرى:

---

(١) ١٦٤: ٢– ٤.

(٢) ١٠٦– ١٠٧: ٦٣– ٦٦.

(٣) ٩٨– ٩٩: ٢٨–٣٦.

(٤) يُنظر: الأنصاري، م.ن، ٧٠– ٧١: لوحة ١– ٣.

لَهَا ذَنَبٌ مِثْلُ ذَيْــلِ العَرُوْسِ تَسُــدُّ بِهِ فَرجَـــها مِن دُبُــرْ
وَإِنْ أَعْرَضَتْ قُلْتَ سُرْعُوْفَةٌ لَهَا ذَنَــبٌ خَلْفَها مُسْبَطِرْ[١]

وهو ما جاء مِثْلُه في (بيته ٦٦) من المعلَّقة. ولذا فمن السطحيَّة القرائيَّة بمكان أن يُحاكَم فَرَسُ امرئ القيس إلى مقاييس الجَمال البلاغيَّة الواقعيَّة، كأنْ يُعاب بتصوير ذيل الفَرَس الطويل[٢]؛ ذلك أنه لا يُصَوِّر فَرَسًا، بمقدار ما يُصَوِّر إحساسًا، تختلط في نشوته المرأةُ العروسُ بالفَرَس العروس، ويمتزج الأسطوريُّ بالحِسِّي[٣]. وسنجدها صُوَرًا تتوارد في نصوص شتَّى من شِعره، مُحَمَّلةً بمفردات الأُنوثة الواردة في المعلَّقة؛ فالفَرَس حِيْنًا: نخلةٌ في تَعْثْكُل قِنْوِها، تمامًا كبَيْضَة الخِدْر، أو هي امرأةٌ ذات غدائر وقرون:

---

(١) امرؤ القيس، (تح. محمَّد أبي الفضل إبراهيم)، ١٦٤: ٢، ١٦٦: ٤.

(٢) يُنظر، الآمدي، **الموازنة**، ١: ٣٧١- ٣٧٢؛ البكري، **سِمط اللآلي**، ٦٣٤.

(٣) وقد أَحْسَنَ (الآمدي، م.ن) فَهْمَ طبيعة التعبير الشِّعريّ- وإنْ من الوجهة البلاغيَّة- حيث قال، في رَدِّه قولَ من عاب امرأ القيس في بيته المشار إليه: «وما أرى العيبَ يلحق امرأ القيس في هذا؛ لأن العروس، وإنْ كانت تسحب ذيلها، وكان ذَنَب الفَرَس إذا مَسَّ الأرضَ فهو عيبٌ؛ فليس بمُنكَرٍ أن يشبّه الذَّنَب به [و]إنْ لم يبلغ [إلى] أن يمسّ الأرض؛ لأن الشيء إنَّما يُشَبَّه بالشيء إذا قاربه، أو دنا من معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صَحَّ التشبيه ولاق به. ولأن امرأ القيس لم يقصد طُولَ الذَّنَب أن يشبِّهه بطُول ذيل العروس فقط، وإنَّما أراد السُّبوغ والكثرة والكثافة. ألا تراه قال: «تَسُدُّ به فَرْجَها مِن دُبُر». وقد يكون الذَّنَب طويلًا يكاد يَمَسّ الأرض ولا يكون كثيفًا، بل [قد] يكون رقيقًا نَزْرَ الشَّعر خفيفًا؛ فلا يَسُدّ فَرْجَ الفَرَس، فلمَّا قال «تَسُدُّ به فَرْجَها» علمنا أنه [إنَّما] أراد الكثافة والسُّبوغ مع الطُّول، فإذا أشبه الذَّنَبُ الطويلُ [ذيلَ العروس] من هذه الجهة، وكان في الطُّول قريبًا منه؛ فالتشبيه صحيح، وليس ذلك بموجبٍ للعيب...».

- وأَسْـــحَمُ رَيَّانُ العَسِيْبِ كأَنَّــهُ (عَثاكِيلُ قِنْوٍ مِنْ سُمَيْحَةَ مُرْطِبِ)[1]

- لـهـا (غُـدُرٌ كـقُـرونِ النِّـسا ءِ) رُكِّــبْنَ فــي يَـوْمِ رِيْـحٍ وصِـــرْ

و(سـالِفَـةٌ كسَـحُـوْقِ اللِّـيـا نِ) أَضْـرَمَ فيهـا الغَـوِيُّ السُّـعُـرْ[2]

وهي (هو) حينًا آخر: كعُنَيْزَة في الكَفَل والغَبِيْط:

- لَـهُ (كَفَلٌ كالدِّعْصِ لَبَّدَهُ النَّدَى) إلى حارِكٍ مِثْلِ (الغبِيْطِ) المُذَأَّبِ[3]

- يُدِيْرُ (قَطـاةً) كالمَحالَـةِ أَشْرَفَـتْ إلى سَـنَدٍ مِثْلِ (الغَبِيْطِ) المُذَأَّبِ[4]

أي أن معلَّقة امرئ القيس- بَلْهَ سائر شِعره- بجُذاذاتها الرمزيَّة تُناظرها جُذاذات اللَّوحات «المعلَّقات» بقصر الفاو؛ فيمكن أن تُفسِّر إحدى المعلَّقتين منهما المعلَّقةَ الأخرى. ولهذا لا بُدَّ من الإضافة أن صورة الفَرَس مثلما ترتبط في شِعرهم بالماء والمرأة- وتارة

---

(١) امرؤ القيس، ٥٣: ٢.

(٢) م.ن، ٩٨: ٤- ٥.

وفيه: «لها غُدُرٌ». قال: «غُدُرٌ: جمع غَديرة، وهي شَعر الناصية». وفي (ديوانه، (تح. محمَّد أبي الفضل إبراهيم)، ١٦٥): «لها عُذَرٌ». قال: «العُذَر: الشَّعَرات قُدَّام القَرَبُوس، وهو آخر العُرْف».

(٣) م.ن، ٥٢: ٧.

(٤) م.ن، ٥٣: ٤.

بالخمرة- ترتبط بالنظائر الشمسيَّة الأخرى: كالظِّباء[1]، والمها[2]، والنخيل (أو الخِصاب)[3].

وبناء عليه، ينبثق وعيٌ أعمق بتُربة المفردات الشِّعريَّة الجاهليَّة. يتسنَّى بواسطته فهمٌ أدقُّ بلغة (الأعشى)[4]، مثلًا، حينما يُصَوِّر في مشهدٍ مطوَّلٍ زيارته «عشيقتَه- الغزال»، على «فَرَسٍ – نخلة»، في «مَطَرٍ وَسْمِيٍّ»، وذلك بعد غياب «القَمَر»، أو كما قال:

١٠- وصَغا قُمَيْرٌ كان يَمْـ ـنَعُ بعضَ بُغْيَـةٍ ارتقابُـهْ

وبذا تقع صِفَة «كُمَيْت»، (ب٥١)، في محلِّها من البناء التصويريّ للفَرَس. فالكُمَيْت: لونٌ ليس بأشقر ولا أدهم، وهو من أسماء الخمرة التي فيها حُمرة وسواد، ويكون في الخيل حُمرة يداخلها قُنوء، وقيل: حُمرة يخالطها سواد، وقيل: هو لون التَّمْر، حُمرة في سواد[5]. يأتي به الشاعر لمقابَلة سواد (اللَّيل/ الفَناء) بسواد (الحِصان/ الحياة)، في صراعٍ ينتهي بانتصار الأخير. وذلك مثلما واجه (عنترةُ)- مِن بَعْد- سوادَ الواقع ورماح

---

(١) يُنظر مثلًا: م.ن، ٤٦: ٢، ٥٢: ٢، ٩٩: ٧- ٨، ٢٠٩: ٦، ٢١٢: ٢؛ عنترة، ٢٧٦: ٣؛ الأعشى، ٣١٦: ٤٢.

(٢) يُنظر: الأعشى، ٣٦٣: ٤٢.

(٣) يُنظر مثلًا: امرؤ القيس، ٥٣: ١- ٢، ٧٧: ٨- ٩، ٩٨: ٥؛ عنترة، ٢٦٠: ٢٤؛ الأعشى، ٣٦٣: ٤١، ٣٦٤: ٤٥.

(٤) يُنظر: ٦٠- ٦١: ٤- ١٤.

(٥) يُنظر: الزمخشري؛ ابن منظور، (كمت).

الموت (الأشطان)، بـ«بئر في لَبان الأدهم»[1]. وإذ ذاك يُصبح (السواد) عندهما ذا دِلالةٍ مزدوجةٍ بين: فَناءٍ وحياة، تمامًا كـ(الماء) الذي يُصبح، في معلَّقة امرئ القيس، ذا دِلالةٍ مزدوجةٍ بين: حياةٍ وفَناء. ويبدو هذا تعبيرًا- لا واعيًا، غالبًا- عن تجربة الشاعر والمفارقات الضِّدِّية التي يُكابدها لأوجُه الحياة. وإضافة إلى ذلك فإن لون «الكُمَيْت»- بما يَدُلُّ عليه من غِنًى واكتنازٍ لَوْنِـيٍّ وما يوحي به من خِصب بَدَنِيٍّ، وهو ما يركِّز على تجسيمه في سياق استخدام هذه الصِّفَة- تتواشج في الاتِّصاف به ثلاثُ مفردات من العناصر ذات الاقتران الشمسيّ، هي: الخَمْر، والتَّمْر، والخَيل. وهو ما يشي (الأعشى)[2] بأغواره الإشاريَّة حِين يَجمع شبائهَ (النخل، والخَيل، والمها، والطير) في أبياته:

٤٠- هُـوَ الواهِـبُ المِئْـةَ المُصْطَفا	ةَ كالنَّـخْـلِ زَيَّـنَـهـا بالـرَّجَـنْ
٤١- وكُلُّ كُمَيْتٍ كجِذْعِ الخِصابِ	يَـزِيْـنُ الفِـنـاءَ إذا مـا صَفَــنْ
٤٢- تَـراهُ إذا مـا عـدا صَحْـبُـهُ	بـجـانـبـه مِـثْـلَ شـــاةِ الأَرَنْ
٤٣- أضافُـوا إليـهِ فـأَلْـوَى بِهِـمْ	تـقُـوْلُ جُـنُـونـًا ولـمـَّا يُـجَـنْ
٤٤- ولَـمْ يَلْحَقُـوْهُ علـى شَوْطِـهِ	وراجَـعَ مِـنْ ذِلَّـةٍ فـاطْـمَـــأَنْ
٤٥- سَمَـا بِتَلِيْـلٍ كجِـذْعِ الخِصـا	بِ حُـــرِّ القـَذالِ طـوِيْـلِ الغُسَنْ
٤٦- فـلَأْيـًا بـلَأْيٍ حـمَلْنـا الغُلا	مَ كَـرْهـًا فـأَرْسَلَـهُ فـامْـتَـهَـنْ

(١) عنترة، ٢١٦: ٧٣.

(٢) ٣٦٣- ٣٦٤.

٤٧- كـأنَّ الغُـلامَ نَـحَـا للصُّـوَا ... رِ أَزْرَقَ ذا مِـخْلَبٍ قـد دَجَــنْ
٤٨- يُـسافِـعُ وَرْقـاءَ غُـوْرِيَّـةً ... لِـيُـدْرِكَها فـي حَـمَـامٍ ثُـكَـنْ
٤٩- فـثابَـرَ بالرُّمْـحِ حـتَّى نَـحَـا ... هُ فـي كَـفَـلٍ كَسَـراةِ الـمِجَـنْ
٥٠- ترَى اللَّحْمَ مِنْ ذابلٍ قد ذَوَى ... ورَطْـبٍ يُـرَفَّـعُ فَـوْقَ العُـنَـنْ
٥١- يَطُــوْفُ العُـفَـــاةُ بأبوابِــهِ ... كَطَوْفِ النَّصارَى بِبَيْتِ الوَثَنْ [1]

وهي التفاصيل النَّمَطِيَّة ذاتها في معلَّقة امرئ القيس؛ حيث تَرِدُ صِفَة «الكُمَيْت» متساوقةً مع حُمولات الفَرَس من الدِّلالات الرَّمزيَّة[2]، يُرادفها وَصْفُ الفَرَس بـ«الجَوْن»، كقول امرئ القيس[3]، من قصيدةٍ يردِّد فيها مقاطع مختلفة ممَّا جاء في المعلَّقة عن الفَرَس والمَطَر:

فظِلْتُ وظَلَّ الجَـوْنُ عِنْـدِيْ بِلِبْدِهِ ... كأنِّـي أُعَـدِّي عَنْ جَـنَـاحٍ مَهِيْضِ
فَلَمَّا أَجَنَّ الشَّمْسَ عَنِّي غُـؤُوْرُها ... نَـزَلْـتُ إليـهِ قائـمًـا بالحَضِيْـضِ ...

---

(١) والضمير هنا يعود على الممدوح لا على الفَرَس الموصوفة، حسب زَعْم الشُّرَّاح. والتلابس السياقي بين الفَرَس والممدوح- هذا الذي دَفَع الشُّرَّاح إلى رأيهم في مرجع الضمير- يحمل في ذاته دِلالتَه على قيمة الفَرَس الرمزيَّة.

(٢) ويُنظر أيضًا: امرؤ القيس، ١٦٥: ٥.

(٣) يُنظر: ١٢٧: ٦- ٧، ١٢٨: ٢- ٣، ٧، ١٢٩: ١- ٤.

وفي (**ديوانه**، (تح. محمَّد أبي الفضل إبراهيم)، ٧٤- ٧٦): «عنِّي غِيارها»، «في وُكُراتها»، «كفَحْلِ الهِجانِ يَنتحي للعَضيضِ»، «نَقيًّا جلودُه»، «سناءً وسُنَّـمًا».

وقد أَغْتَـدِيْ والطَّيْرُ في وُكُناتِها | بِمُنْجَـرِدٍ عَـبْـلِ اليَدَيْـنِ قَـبِـيْـضِ
لَـهُ قُـصْرَيـا عَـيْرٍ وساقـا نَعامَـةٍ | كفَحْلِ الهِجانِ القَيْسَرِيِّ الغَضِيْضِ ...
ذَعَرْتُ بِـهِ سِرْبـًا نَقِـيًّا جُلُوْدُهـا | كما ذَعَرَ السِّرْحانُ جَنْبَ الرَّبِيْضِ ...
ووالَـى ثَـلاثـًا واثنـتيـنِ وأربعـًا | وغـادَرَ أُخرَى فـي قَـنـاةٍ رَفِـيـْضِ
فـآبَ إيـابـًا غَيْـرَ نَكْـدٍ مُواكِـلٍ | وأَخْلَـفَ مـاءً بَعْدَ مـاءٍ فَضِيْـضِ
وسِـنٍّ كسُـنَّـيْـقٍ سَـنـاءً وسُـنَّـمٍ | ذَعَـرْتُ بمِـدْلاجِ الهَجِـيْـرِ نَهُـوْضِ

وفي هذا الشاهد التفسيريّ الطويل تُلمَح علاقة (الفَرَس) الموصوف بـ«الجَوْن»: بـ(الشمس) من جهةٍ، وبـ(الحياة) من جهةٍ أخرى؛ فـ«الجَوْن» صِفَةٌ لونيَّة ملتبسة كـ«الكُمَيْت»، قَلِقَة الدِّلالة بين البَياض والسواد، تُستخدم لنعت الخِصب، كما أن «الجَوْنَة» هي: عين الشمس؛ لاسودادها؛ إذا غابت، وقد يكون لبَياضها؛ وصَفائها[1].

وبالرُّغم من أن صورة الصَّيْد في القصيدة الجاهليَّة لا تبدو عادةً إلَّا وسيلةً لتركيز الصُّورة على فَرَس الشاعر نفسه[2]، فإنه لا يمكن للقارئ أن يَغفل عن الخلفيَّة الميثولوجيَّة للصراع الرمزيِّ بين الفَرَس والثَّوْر الوحشيّ هاهنا، الذي ينتهي بإغراق الأخير في قناة الأوَّل، وتخليفه في «ماءٍ بَعْدَ ماءٍ فَضِيْضِ»، فيما الفَرَس «لم ينضح بماءٍ فيُغْسَلِ»، كما في

(١) يُنظر: ابن منظور، (جون).

(٢) ويمكن أن يُقارَن بزُهير مثلًا: ١٠٤: ٩- ٠٠٠.

البيت ٦٢ من المعلَّقة، ولا يمكن إلَّا أن يتراءَى له خلف هذه الصُّوَر، المتواترةِ الترديد، بقايا صراعٍ أسطوريٍّ بين آلهة الشمس وآلهة القَمَر.

ومن هناك سيكتسب قول امرئ القيس المبتدع[١]: «فعادَى عِداءً بينَ ثَوْرٍ ونَعجةٍ»- المتكرِّر في قوله من قصيدة أخرى: «فعاديتُ منه بينَ ثَوْرٍ ونَعجةٍ»[٢]- بُعْدًا إيحائيًّا يُجاوز بدِلالته معنى: موالاة العَدْوِ بين الثَّوْر والنَّعجة، ومتابعة صَرْعِ أحدهما في إثر الآخَر في طلقٍ واحد من عمليَّة الصَّيد الظاهريَّة، إلى معنى إثارة «العداوة» والصراع بين رمزيَّتَي هذين العُنصرين: رمزيَّة الثَّوْر للذُّكورة والقَمَر، ورمزيَّة النَّعجة (المهاة) للأُنوثة والشمس[٣]، ذلك الصراع الذي تُديره- دِراكًا دونما كَلَلٍ- فَرَسُ الشاعر (الرمز المركزيّ للشمس- ذات الأَثَر في هذه اللوحة).

وما لم يأخذ القارئ بهذا التأويل «لِعِداء» الفَرَس بين الثَّوْر والنَّعجة، فسيكتنف اتِّساقَ المدلول الرمزيّ للصورة شيءٌ من غُموضٍ واضطراب، كأنْ يبدو عُنصرُ الأُنوثة «نعاج/ نَعجة» ماثلًا في الطَّرَف المواجِه للفَرَس- الشمس، وهو ما يتناقض مع الرمز الشمسيِّ للأُنوثة والمها. إلَّا أن القارئ سيلحظ- حتى مع تسليمه بظاهر معنى «العِداء» هاهنا- أن الشاعر لم يصرِّح باسم «المها» في هذا الموقف، قَطْعًا؛ لأن «المها» اسمٌ حسَّاسُ الإحالة إلى رمزيَّة الشمس، لا يَحتمل لديه الاستعمالَ في سياقٍ نقيض.

---

(١) يُنظر: ابن قتيبة، **الشِّعر والشُّعراء**، ١: ١٣٣.

(٢) امرؤ القيس، ١٦٦: ٤.

(٣) وكلمة «عِداء»، (بكسر أوَّلها)، تحمل الدِّلالتين معًا. (يُنظر: ابن منظور، (عدا)).

بل أكثر من هذا، سيبدو من التعارض، في محصِّلة الأبيات النهائيَّة، أن تأتي الصُّوَر شمسيَّة الانتماء، مع ما تَقَدَّم من انتماء الشاعر إلى كِنْدَة، التي كان كبيرَ آلهتها: (كَهْلٌ)، رمزُ القَمَر[1]. إلَّا أن ذلك كلَّه يُمكن تعليله بالتَّحَلُّل الذي كان قد لَحِقَ بالأصول الأسطوريَّة التي تأسَّسَتْ عليها الصُّوَر، من جهةٍ، أو بالأحرى بالازدواج أصلًا والتداخل بين عقائد العرب- ازدواجًا وتداخلًا قائمَين على الصراع بين رموزها، أو عدم انتظام أقانيمها وَفق منطقٍ مُطَّرِدٍ في مجتمعاتهم- من جهةٍ أخرى. وهو ما لوحظ من قبل في شواهد حفريَّات الفاو، التي كانت تَحمل رموزَ مقدَّسات كِنْدَة (القَمَريَّة- الشمسيَّة) معًا. بَيْدَ أن تلك الصُّوَر الشِّعريَّة، مهما يكن من تعليلاتها المقترحة، تبقَى شاهدةَ الانتماء إلى ذلك الفكر الأسطوريِّ الذي تحدَّرتْ منه إلى القصيدة الجاهليَّة.

---

(١) وامرؤ القيس يبدو من شِعره بعامَّة شمسيَّ المعتقَد، لا قَمَريَّه. وقد يُعَدُّ من مظاهر ذلك أنه- في الوقت الذي لا يأتي في شِعره على ذكرٍ لصَيد (المها) أو الظباء، (وهما رمزا الشمس)، اللهم إلَّا تكنية، (يُنظر: ٥٣: ٧، ٥٧: ٦، ١٢٨: ٦)- يُعثر لديه على صُوَرٍ لصَيد (الثَّوْر الوحشيِّ- رمز القَمَر)، (يُنظر مثلًا: ٥٥: ٤- ٥، ٩٧: ٣- ٥، ١١٨- ١٢٠: ٤- ٥، ١- ٦، ١- ٢، ١٦٦: ١- ٤). عِلْمًا بأن صَيد الحيوان قد لا يكون نقيضًا لتقديسه، بل نوعًا من شعائر ذلك التقديس، كما سَلَف القول عن (صَيد الظباء: ١- لوحة الفقد). ولهذا فإن القارئ لا يَعدم في تصوير صَيد الثَّوْر عند امرئ القيس ما يشي بتصوُّرٍ كِنْدِيٍّ ينطوي على رمزيَّة الثَّوْر القَمَريَّة المقدَّسة، كوصفه إيَّاه بـ«المقدَّس»، في أحد أبياته، (١٢٠: ١): «**كما شَبْرَقَ الوِلدانُ ثَوْبَ الْمُقَدِّسِ**»، ثم تأكيده، (١٢٠: ٢)، هذه العلاقةَ الصراعيَّة القَمَريَّة الشمسيَّة بـ«تَشَمُّس الثَّوْر»، في قوله، في البيت الذي يليه، عن عِراك كلاب الصائد مع الثَّوْر:

وغَوَّرْنَ في (ظِلِّ) الغَضَى وتَرَكْنَهُ كفَحْلِ الهِجانِ الفادِرِ (الْمُتَشَمِّسِ).

ولا يذهب الدارس بعيدًا في الخيال أو التأويل، حينما يستبصر وراء الصُّوَر مِثل ذلك الصراع؛ لأن العرب ما انفكُّوا إلى وقتٍ قريبٍ يعتقدون كهذه العقائد في الشمس والقَمَر، ويصوِّرون الصراع بينهما. ويكفي برهانًا على هذا ما ينقله المستشرق التشيكي (ألويس موزل Alois Musil) عن بعض قبائل العرب، التي عايشها ثماني سنوات، ونَشر كتابه عنها (١٣٤٧هـ= ١٩٢٨م)، حيث ينقل عن أبنائها عقيدةً قَمَرِيَّةً، مقابِلةً للعقيدة الشمسيَّة التي تعكسها صُوَر امرئ القيس. ولا غرابة، فهُم من عرب شِبه الجزيرة الشَّماليِّين، الذين كانوا يُطْلقون على الشمس «ذات حميم»، أي رَبَّة الحرارة المتَّقدة[١]، وقد مضى أن (وَدًّا- رمزَ القَمَر) كان صنمًا شَماليًّا. ويقول (موزل)[٢]:

إنهم كانوا يتصوَّرون «أن القَمَر ينظِّم حياتهم، فهو يكثِّف أبخرة الماء، ويجذب السُّحُب الممطرة، ويستقبل الطَّلّ النافع على المرعى، ويُتيح للنباتات- ولاسيما المعمَّرة منها التي هي جليلة الأهميَّة للإبل- النموَّ والحياة المديدة، وهو يجود على البدويِّ المتنقِّل بأمانٍ نِسْبِيٍّ وهجوعٍ مُنعش.

ويتصوَّر البدوُ، من ناحيةٍ أخرى، أن الشمس تتحرَّق لتدمِّرهم، فهي تُسرع في إيباس كلِّ رَطْبٍ، لا من مكوِّنات الأرض وحسب، بل من النبت والحيوان والإنسان، إنها لتقضي على الحياة بمظاهرها كافَّة، وتمكِّن الأعداء من الغزو بإتاحتها لهم الرؤية الجَلِيَّة. وهي تنتقم من الناس والأنعام الهالكة بإحالة الأجساد الميِّتة سمًّا زعافًا. والشمس أُنثى قويَّة نحيلة ممتلئة شَبَقًا

---

(١) يُنظر: نيلسن، ٢١٧.

(٢) **أخلاق الرُّوَلَة وعاداتهم**، ١ - ٢.

وغيظًا. وهي، لأنها عقيم، تُوْجِس، في قلبها، غيرةً من الحياة، بمختلف ألوانها، وتقضي عليها في مهدها. وكانت الشمس (الأُنثى) ، مُذ عرفها البدو، وما فتئت، مُسِنَّةً بقدر ما كانت غيورًا وشحيحة. أكانت في أيِّ وقتٍ مضى أصغر سِنًّا ممَّا هي عليه الآن؟ وهل أنجبتْ ذُرِّيَّة؟ هذا ما لا سبيل إلى معرفته. ولكنَّ [قبيلة] الرُّوَلَة يرون أنْ لو عادت الشمسُ فتيَّةً وحَمَلَتْ الأطفال، لأضحت، في الحال، أرقَّ وأكثر حنانًا.

أمَّا القَمَر، ففتًى مبتهجٌ، مُفْعَمٌ بالنشاط والحيويَّة، والشمس زَوْجُهُ، لكنَّه لا يشاطرها عُشَّ الزوجيَّة، فهو يبقَى معها في آخر أيَّامه، وهو سِرار، وأوَّل أيَّامه، وهو هلال، من أجل المعاشرة الزوجيَّة، لكنَّه غير قادرٍ على إشباع رغبتها. فيَهْزَل جسمُ القَمَر جِدًّا لخوفه منها، ومن إضاعة قوَّته بلا طائل. لقد امتنع، في بادئ الأمر، عن تلبية رغبات زوجه العجوز التي، على الرُّغم من ذلك، لا يمكن إشباعها، لكنَّ هذا أثار حفيظتها، فحَدَثَ بينهما صراع اقتلع فيه كُلٌّ منهما عَينَ نِدِّه. ومُذ ذاك فإنَّ في ذلك الموضع من كُلٍّ منهما بُقعةً قاتمةً أو ندبًا، ويَحِنُّ كُلٌّ منهما إلى عَينه المفقودة: القَمَر يَحِنُّ إليها ليُحسن إلى الرُّوَلَة، وتَحِنُّ الشمس إليها لتُلحق بهم مزيدًا من الأَذَى...».

وهذا النصُّ الطويل يَرِدُ وثيقةً دالَّة على ما غاب من أساطير العرب، وكان يُلتَمس التماسًا لفهم شِعرهم. فمِن خلال مِثل هذه المعرفة تتأكَّد دِلالة الأُنوثة الشمسيَّة في الشِّعر الجاهليِّ، وتتماثل جِدِّيَّةُ السؤال عن علاقة صورة الأطلال بالشمس، من حيث كون الأطلال هي أضحية للشمس العجوز العقيم، حسب التصوُّر القَمَريِّ المذكور أعلاه، أو حتى وَفق التَّصَوُّر الشمسيِّ الذي يرى في الشمس داعيةَ فَناءٍ تارةً وباعثةَ حياةٍ تارةً أخرى،

والمتجلِّي في معلَّقة امرئ القيس. كما أنه يُمكن مثلًا فهمُ الصُّورة النَّمَطِيَّة للثَّوْر الوحشي الممطور- بوصفه نظيرًا من نظائر القَمَر- على ضوء هذا التَّصَوُّر من الصراع بين الشمس والقَمَر.

ولئن كان هذا قد ترسَّب في تصوُّر العرب إلى مطالع القرن العشرين الميلادي، فكيف يُستبعد فِعلُه في تشكُّلات صُوَر الشعراء قبل الإسلام، أي قبل أكثر من ألف وأربع مئة سنة من رحلة موزل؟![1]

وعودًا على الشاهد الشِّعريِّ التفسيريِّ، الذي سِيق حول مفردة «جَوْن» ومرادَفَتِها الرمزيَّة لـ«كُمَيْت»، فإنها ستظهر- باعتبار ذلك الجوِّ الصراعيِّ (الشمسيِّ القَمَريِّ)- القيمةُ الرمزيَّةُ لتسمية الثَّوْر الوحشيِّ هناك بـ(سِنّ):

«وسِنٍّ كسُنَّيْقٍ سَناءً وسُنَّمٍ»؛

لأن (سِنًّا)، أو(سينًا)، هو أحد آلهة اليَمَن القَمَريَّة، وله مكانةٌ في (حضرموت) تحديدًا.[2]

---

(١) ويَدُلُّ هذا دِلالةً عميقةً على الأهميَّة العِلْميَّة القُصْوَى للمعرفة بالمأثورات الشعبيَّة للمجتمع العربي الحديث من أجل فهم التراث القديم، لا في العادات والعقائد حسب، ولكن أيضًا في الشِّعر، لفهم السياق الثقافيِّ لشِفراته، فضلًا عن أنماط التداول والرواية. (قارن ما يرد في الفصل العاشر (عن الشِّعر) من كتاب موزل المذكور).

(٢) تُنظر ملاحق هذه الدراسة: الجدول ٢.

وبناء على كُلِّ هذا سيكون مفهومًا تمامًا، أيضًا، إعقابه تلك اللوحة بحديثه في البيتين الأخيرين عن مسألة الموت والحياة:

أَرَى المرءَ ذا الأَذْوادِ يُصْبِحُ مُحْرَضًا	كإِحراضِ بَـكْرٍ في الدِّيـارِ مَرِيْـضِ
كأنَّ الفتَى لم يَغْنَ في الناسِ ساعَـةً	إذا اختلَفَ اللِّحيانِ عندَ الجَرِيْضِ[1]

مثلما سيكون جليًّا- بهذه الحفريَّة اللغويَّة الميثولوجيَّة- السرُّ وراء ما تقف عنده معاجم اللغة العربيَّة حول صِفَة «الكُمَيْت»، حين تُحدِّث عن استعمال صِفَة «كُمَيْت» للحياة مرَّةً ومرَّةً أخرى للموات، واستخدام رديفتها «الجَوْن»، صِفَةً للشمس؛ لاسودادها؛ إذا غابت حينًا، وحينًا آخر لبياضها؛ وصفائها، وما ينقله (ابن الأعرابي): من أن «التَّجَوُّن [كذا][2]: تبييض؛ باب العروس، والتَّجَوُّن: تسويد؛ باب الميِّت»[3].

وهكذا، إذن، يكتنز بالدِّلالات وَصْفُ امرئ القيس فَرَسَه بـ«كُمَيْت». وهكذا تتكشَّف غزارة الماء في مفردات الشِّعر الجاهليِّ، ممَّا لا تُسعف به القراءة المبتسرة، المعمَّاة بالإلف اللغويِّ، بل يتطلَّب صبرًا مثابِرًا على تتبُّع التحوُّلات الدِّلاليَّة للمفردة والنظر إليها في سياق النصِّ، الداخليِّ والخارجي.

---

(١) امرؤ القيس، ١٢٩: ٣- ٤.

(٢) فيه، وفي غيره: «التَّجَوُّن»، ولعلَّه «التَّجْوِيْن». وكذا جاء تعليق (علي هلالي)، محقِّق (الزبيدي، **تاج العروس**، ج٣٤، (جون)).

(٣) يُنظر: ابن منظور، (كمت)، و(جون).

وبالتقصِّي الآنف لدِلالات صِفَة «كُمَيْت» ستتَّضح كذلك دِلالة «مداك عروس» و«صَلاية حنظل»، في (البيت ٥٧) من المعلَّقة، بإشاريَّتهما إلى ما يحمله ذاك الفَرَس الكُمَيْت من رمزيَّةٍ (للحياة والخِصْب والبهجة)، ومن رمزيَّةٍ (للفَقْد والمرارة والحزن)؛ بصفته نظيرًا للشمس، المتَّصفة بهذين البُعدين الرمزيَّين المتواجهين. وبالربط بين «صَلاية حنظل» و«ناقف حَنظل» في البيت:

٤ - كأنِّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لدَى سَمُراتِ الحَيِّ ناقِفُ حَنْظَلِ

تتأكَّد الواشجةُ الدِّلاليَّة، بين مفردة «الحنظل» هنا وهناك، على الفَقْد والمرارة والفَناء، مثلما تتأكَّد الواشجةُ الدِّلاليَّة، بين «مداك عروس» و«سَمُرات الحَيِّ»، على الحُبِّ والخِصب والحياة، وهما طَرَفان تقوم المعلَّقة على تصوير الصراع بينهما. ذاك الصراع الذي يُسيطر نَسَقُه الدِّلاليُّ على لغة الأبيات، في نحوٍ ظاهرٍ أو شفيفٍ، كما هو الحال في (البيت ٥٢)، حيث يتشاطر البيتَ هذان البُعدان، من خلال صورة الفَرَسِ «المِسَحِّ- الماء» والخيل «السابحات [المائيَّة] على وناها»، من جانبٍ، ومن جانبٍ آخر «الكديد المُرَكَّل»، أي الأرض اليَباب الغليظة، التي تُثير الخيلُ فيها بحوافرها الغبار. فيُقيم الشاعر، بين (الصُّورة المائيَّة) في الشطر الأوَّل و(الصُّورة الغُباريَّة) في الشطر الآخِر، حركةً صراعيَّةً مثيرةً، تنتهي بأن تُصبح الصُّورةُ الثانيةُ مُرَكَّلةً مَقْضِيًّا عليها. فينتصر للحياة، من حيث شاء للوحة الفَرَس بعامَّة أن تكون صورةً لهذا الانتصار والخلاص من براثن اللَّيل والأطلال والموت.

لأجل هذا سينقل (بيتُه ٥٣) إحساسَه بانتصار جيش الحياة على جيش الفَناء، و«اهتزام» الآخِر للأوَّل، بتلك المفردات التصويريَّة «العَقْب.. جَيَّاش.. اهتزامه.. جاش»، التي جاءت معبَّأةً صوتيًّا وإيحائيًّا بشُعورٍ بالنشوة والتفوُّق والاستشراف لإصباحٍ أَمْثَل من ليله الطويل، وأنضج ينتهي إليه «غَلْيُ المِرْجَل»، فيكون شَبْعَةً بعد جوع، ورِيًّا بعد ظَمأ، وأمنًا بعد خوف، وانتصارًا بعد هزيمة. أي أن المفردات قد تجاوزتْ دِلالاتها القاموسيَّة- وحُقَّ لها ذاك- لتحلِّق في سديمٍ من الشِّعريَّة المفارِقة لقيود اللغة، اللغويَّة والواقعيَّة، فتفتضّ بكارات العُذريَّة الدِّلاليَّة لتلك المفردات. وتلك هي الغاية القُصوَى لما تطمح شِعريَّةٌ إليه، وما تسمو إليه قراءةٌ مستبصرة.

وعلى الرُّغم من الصنعة البلاغيَّة الظاهرة على (البيتين ٥٤ و٥٥)، وما تبدو فيهما من وَصْفِيَّةٍ، تتوارَى فيها الروح التصويريَّة الرامزة، التي لوحظت في أبيات القصيدة الأخرى- وهو ما قد يدفع إلى الشكِّ في انتماء هذين البيتين إلى المعلَّقة، وكأنهما من إضافة بلاغيٍّ عبَّاسيٍّ؛ لاستكمال الحِلْيَة التصويريَّة للفَرَس، بطريقةٍ غير معهودةٍ في اهتمام الشاعر الجاهليِّ- على الرُّغم من هذا-- ومن تأكُّده بقافيتَي البيتين الصناعيَّتين كذلك: «مُثَقَّل.. مُوَصَّل»، على صَوْغِ القافية المجاورة في (البيت ٥٢): «مُرَكَّل»-- فإن هذه الحِلْيَة قد نَمَّت على براعةٍ تساوقيَّةٍ في تصوير التقابل الحركيِّ بين «(يطير- يُلوي)، (الغلام- العنيف)، (الخِفّ- المُثَقَّل)»، في حركتَي إيقاعٍ انطلاقيٍّ ارتداديٍّ، تَؤُوْلان إلى دوَّامة حركةٍ واحدةٍ: «دَرِيْر كخُذْرُوْفِ الوَلِيْدِ أَمَرَّه»؛ وذلك من خلال حركةٍ خارجيَّةٍ تُقابلها حركةُ الفَرَس

الداخليَّة المتمثِّلة في «غَلْي المِرْجَل»، في (البيت ٥٣)[1]. لتُعَبِّر (الأبيات ٥٣- ٥٥) عن لا محدوديَّة حركة هذا الفَرَس، تأكيدًا لصورته السابقة: «مِكَرّ، مِفَرّ، مُقْبِل، مُدْبِر، معًا».

ولئن صحَّ الشكُّ في (البيتين ٥٤ و٥٥)- بالنظر إلى بلاغيَّتهما من جهةٍ، وبالنظر إلى أنهما لا يمثِّلان في بنية النصِّ إلَّا فَضْلَةً مصطنعةً وترهُّلًا دِلاليًّا، لو حُذِفا ما انتقص جسد النصِّ بحذفهما شيئًا، إنْ لم يصبح بذلك أكثر اتِّساقًا- لئن كان ذلك كذلك، فإنه لا ينفي ما كان عليه الصانع من بصيرةٍ بمِثل هذا النَّمَط من تصوير الفَرَس في الشِّعر الجاهليِّ بعامَّة وفي شِعر امرئ القيس بخاصَّة، في مِثل قوله:

كأنَّ غُلامِيْ إذْ عَلا حالَ مَتْنِهِ   **على ظَهْرِ بازٍ في السَّماءِ مُحلِّقِ**[2]

تلك الصُّورة الطائرة للفَرَس التي مضى الحديث عنها. أو قوله:

وأَصْبَحَ زُهْلُولًا يُزِلُّ غُلامَنا   **كقِدْحِ النَّضِيِّ باليَدَيْنِ المُفَوَّقِ**[3]

ولبيت المعلَّقة ٥٤ روايةٌ شبيهةٌ، فيها: «يَزِلُّ الغُلامُ»، مكان «يَطيرُ الغُلامُ». ثم هناك قوله:

---

(١) يُنظر: عبد المطَّلب، ١٧٧.

(٢) امرؤ القيس، ١٣٨: ٥.

(٣) م.ن، ١٤٠: ٢. وفيه: «يُزَلُّ غُلامُنا».

فَأَدْرَكَ لَمْ يَجْهَدْ ولم يَثْنِ شَأْوَهُ   يَمُرُّ كخُذْرُوْفِ الوَلِيْدِ المُـثَقَّبِ[1]

وكأن كلمة «المُثَقَّب» هنا هي الموحية بكلمة «المُثَقَّل» في بيت المعلَّقة. وعلى نحو هذا- من اقتران الفَرَس بالغُلام في هذا السياق، لما تتطلَّبه حركتُه من خفَّةٍ وسرعةٍ- يقف القارئ لدى شُعراء الجاهليَّة الآخرين[2]. فشكَّل الصانعُ، من هذه الخلفيَّة المعرفيَّة بتقاليد التصوير عند امرئ القيس وعند الشعراء الجاهليِّين، البيتين ٥٤ و٥٥. ولكن المقارنة بينهما وتلك الصُّوَر التي مثَّلَتْ أصولَهما من شِعر الشاعر، تُـبَـيِّن أن صُوَر الأصول كانت تأتي ملتحمةً في سياقاتها التصويريَّة، دون أن يظهر عليها ما ظهر على بيتَي المعلَّقة هذين من استطراديَّة بلاغيَّة صِرْفَة.

وبتلك المواصفات الفريدة لفَرَس الشاعر، كان له «أيطلا ظَبْيٍ، وساقا نعامةٍ، وإرخاء سِرْحانٍ، وتَقريب تَتْفُل»: أي أن فيه جميع خصائص الحيوان السريع، آخِذًا من كلِّ حيوانٍ ما يُميِّزه، ليتخلَّق فيه كائنٌ أسطوريٌّ، وكأنَّه الحِصانُ الأسطوريُّ المجنَّح عند الآشوريِّين[3]. وهو تشكيلٌ نَمَطِيٌّ في صُوَر الفَرَس لديه، جاء طَرَفٌ منه في أبياتٍ له أخرى، إذ قال مثلًا[4]:

---

(١) م.ن، ٥٥: ١.

(٢) يُنظر: الأعشى، ٣٦٤: ٤٦- ٥٠؛ زُهير، ١٠٧: ٢١.

(٣) يُنظر: أبو ديب، ١٥٠.

(٤) امرؤ القيس، ١٢٨: ٢- ٣.

وقد أَغْتَدِيْ والطَّيْرُ في وُكُناتِها بِمُنْجَــرِدٍ عَبْـلِ اليَدَيْـنِ قَـبِيْضِ
لَهُ قُصْرَيَا عَـيْرٍ وسـاقا نَعامَـةٍ كَفَحْلِ الهِجانِ القَيْسَرِيِّ العَضِيْضِ

ولهذا كلِّه فإن الفَرَس– في صيغةٍ تقديسيَّة–: «متى ما تَرَقَّ العَيْنُ فيهِ تَسَفَّل»، كأن العَيْن لا تملك أن تُغادر النظر إليه؛ فهي مأخوذةٌ به دائمًا، كلَّما تَرَقَّت فيه عادت تَتَأَمَّل صورته الفاتنة. أو كأن النظر لا يستقرّ عليه ولا يَثبت– وليس وحده اللِّبْد– إذ لا يُطيق البَصَرُ رؤيته. ويَظلّ عُنصرُ الربط بين أوصاف الفَرَس في خِلقته الأسطوريَّة هذه هو ما يركِّز عليه الشاعر من معاني الخِصب والحركة: «مُنْجَرِد، هَيْكَل، مِكَرّ، مِفَرّ، مُقْبِل، مُدْبِر، معًا، يَزِلُّ اللِّبْد عنه، مِسَحّ، جيَّاش، يطير الغُلام عن صهواته، دَرِيْر.. إلخ.»، ثُمَّ: «له أيطلا ظَبْيٍ»؛ مسترجِعًا صورةَ (الظَّبْي) الرمزيَّةَ التي استخدمها في تصوير المرأة، ليعيد إلى الذاكرة– بنسيج هذه العلاقات النَّصِّيَّة– الرابطَ بين (الظَّبْي والمرأة)، وبين (الظَّبْي والفَرَس)؛ من حيث كان الثلاثة من نظائر الشمس الرمزيَّة، فشَبَّه النظيرَ بالنظير. أمَّا تأكيد رمزيَّة الفَرَس للخِصب والحركة هنا؛ فلأنَّهما يُمثِّلان مظاهر الحياة والأُمومة والولادة والتجدُّد، ونحوها من المعاني التي ظلَّ يستحييها الشاعرُ في نَصِّه، مواجِهًا بها نقائضَها في: الطَّلَل، واللَّيل، والبحر، أو حتى المطر.

وليس تشبيهه سِرْبَ النعاج، في (البيت ٥٩)، بالعَذارَى حول الدُّوَار بتشبيهٍ بَصَرِيٍّ كما اعتقد الشُّرَّاح، بل هو يَشِيْ بعلاقته الميثولوجيَّة، التي صار بالإمكان الآن وَعْيُها بَعْدَ صُوَره السابقة. فالسِّرْب هو القطيع من الظِّباء أو المها، والأخيرة هي المقصودة حسب شارح ديوانه، وكلاهما من نظائر الشمس المقدَّسة، تتأكَّد صِفَتُها الرمزيَّةُ هنا بقرينة

«العَذارَى»، ثم بقرينة «دُوَار»، اللتين تربطان دِلالة البيت هذا بالأبيات (٩- ١١)؛ فالدُّوَار: صَنَم، والعَذارَى هُنَّ اللَّائي كُنَّ يُطِفْن بهذا الصَّنَم لخدمته. بُرهان هذا قولُ (بشَّار بن بُرد، -٧٨٤م)[١]، فيما يمثِّل تَلَقِّيَه القرائيَّ (التفسيريَّ) للصُّورة الجاهليَّة:

وجاريـةٍ خُلِقَتْ وَحْدَهـا	كأنَّ النِّســـاءَ لَدَيْها خَدَمْ
دُوَارُ العَذارَى إذا زُرْنَهـا	أَطَفْنَ بِحَـوْراءَ مِثْلِ الصَّنَمْ
يَظَلْنَ يُمَسِّـحْنَ أَرْكانَهـا	كمـا يَمْسَحُ الحَجَرَ المُسْتَلِمْ

وهكذا فإن الفَرَس يقترن بعُنصرٍ دِينيٍّ في البيئة الجاهليَّة، مثلما رأينا المرأة تقترن بـ«منارة مُمْسَى راهِبٍ مُتَبَـتِّل». هذا وذاك يَقْرِن لنا، إذن، المعنى الدِّينيَّ بمعنى المرأة والفَرَس في هذه القصيدة. (وقد تَمَّ تحليل تلك الرابطة في: ٢- لوحة الأُنثى).

وحين يصل إلى هذه الغاية يستعمل ضمير الجمع «لنا: ب٥٩»، الذي لم يَرِد من قبل- خلال توحُّد الشاعر مواجهًا اللَّيل- بما يَنِمُّ على انتفاء الوحشة عنه هاهنا، وإحساسه بثقة المنتمي إلى مجموع، وهم صُحبته في القنص[٢].

---

(١) ٤: ١٥٧. ويُقارَن: ١: ٣٢٦: ٣، ٢: ٨٩: ٢.

(٢) ضمير (النحن) في (لوحة الفَرَس) يأتي في مواجهة التوحُّد في (لوحة اللَّيل). إلَّا أن (ستِتْكِفِتْش، سوزان، **القراءات البنيوية**، ١٣٩) تَذهب مذهبها إلى أن ما تُسمِّيه بالثقافة الاجتماعيَّة في وِحدة الفَرَس هي بسبب ما تمثِّله هذه الوِحدة من مرحلة الاندماج الاجتماعيِّ، مقابل المرحلة الهامشيَّة اللَّا اجتماعيَّة التي تمثِّلها أجزاء القصيدة السابقة. (راجع الحديث عن نظريَّتها في فَرْش الدراسة). مع أن اللوحة الأولى والثانية تتضمَّنان ←

وللتداخل بين «العَذارَى» و«النِّعاج»- الذي هو وليد الطبيعة التَّصَوُّرِيَّة لتلك العلاقة الأسطوريَّة بين المرأة والظِّباء/ المها- يجيء (بيته ٦٠) ملتبسَ الانتماء بينهما؛ فالنِّعاج العَذارَى «مُعِمَّة في العشيرةِ مُخْوِلَة». وهذا البيت دليلٌ على تلك الرابطة الرمزيَّة بين النعجة والمرأة في تصوير الشاعر؛ بحيث إذا ذُكِرَت إحداهما تَلَبَّس ذِكرها بالأخرى. حتى لقد أفضَى ذلك كذلك بـ(النابغة الذُّبياني)[1] إلى عكس صورة امرئ القيس (ب٥٩)، إذ شَبَّه ظِباء العَذارَى بـ«نِعاج دُوار»؛ من حيث كان للدُّوار نِعاجُه، النساء والظِّباء، في آن. وهذا التداخل قد حَدَثَ في معلَّقة امرئ القيس مِرارًا مِن قَبل، حينما كان الشاعر ينتقل من المرأة إلى الظَّبْيَة: «مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِل»، (ب٣٣)، «وجِيْد كجِيْدِ الرِّئْم»، (ب٣٤)، «أساريع ظَبْي»، (ب٣٨)، «وتُضْحِيْ فَتِيْتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِها»، (ب٤٠)؛ فالمرأة نَعْجَةٌ والنَّعْجَة مرأة. وكذا الحال مع الفَرَس: «لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ»، (ب٥٦). ممَّا يَدُلُّ على اتِّحاد الدِّلالة، بما أن هذه جميعًا مرتبطةٌ ارتباطًا رمزيًّا بمعنى الخِصْب والأُمومة والحياة في البيئة الجاهليَّة، المتَّصلة أخيرًا برمزيَّة الشمس.

وليست الإشارات النَّصِّيَّة، البنائيَّة والدِّلاليَّة، إلَّا الدليل الماديَّ على صِحَّة الوشائج التي تُقيمها هذه القراءة، فها هي تي فكرة التضحية (للعَذارَى) (بالصَّيْد)، تحضر كما

كذلك إشارات ثقافيَّة اجتماعيَّة، بدءًا من مخاطبة الشاعر خليليه، ومحاورته صحبه، ثم علاقاته مع جاراته، ويومه مع العَذارَى بدارة جُلْجُل، وكذا الإشارات الاجتماعيَّة والدِّينيَّة إلى: الحَيِّ، والأحراس، والمَعْشَر، والمَيْسِر، ومنارة الراهب المُتَبَتِّل، والخَصم النَّصيح، وغير ذلك.

(١) ١٢٣: ٣.

حَضَرَتْ مِن قَبل بعَقْر (مطيَّته) (لَـهُنَّ): (ب١٠)، ها هو ذا «اللَّحم» يَحضر مع «العَذارَى» هنا وهناك، مثلما تَحضر الصياغةُ الأسلوبيَّة النَّمَطِيَّة:

١١- فَظَلَّ العَذارَى يَرْتَـمِيْنَ بلَحْمِها وشَحْمٍ كهُدَّابِ الدَّمَقْـسِ المُفَتَّلِ

٦٣- فَظَلَّ طُهاةُ اللَّحْمِ ما بَيْنَ مُنْضِجٍ صَفِيْفَ شِـواءٍ أو قَدِيْـدٍ مُعَجَّـلِ

ومثلما تَتردَّد في غضون ذلك المفردات الأخرى، كـ«نحر»- ذات المدلول على التضحية- (ب٨، ٦٥)، و«جِيْد»، (ب٣٤، ٦٠).. إلخ.

وليست هذه الصُّورة بِدْعًا من شِعره، ففي تضافرٍ نَمَطِيٍّ تأتي صُوَر له أخرى، من نحو قوله:

فآنَسْتُ سِرْبًا مِنْ بَعِيْدٍ كأَنَّهُ رواهبُ عِيْدٍ في مُلاءٍ مُهَدَّبِ[1]

ليُعقبها بذِكْر الفَرَس وصَيْدِه من السِّرب. وصَدْر الصُّورة يشي كذلك، كما في المعلَّقة، بالدِّلالة الطقسيَّة لعمليَّة الصَّيْد، وأنها ليست بصَيْدٍ بمقدار ما هي تضحية شعائريَّة.

وهو يُردِّد وصف هذه النِّعاج العَذارَى بـ«الهاديات»، (ب٦١ و٦٥)، في نَمَطٍ تعبيريٍّ يُجاوز بدِلالته ما وَقَفَ عنده شُرَّاح المعلَّقة، من معنى المتقدِّمات من النِّعاج، إلى

(١) امرؤ القيس، ٥٤: ٣.

مِثْل ما صَوَّره (البيت ٣٩) من إضاءة المرأة الظلامَ بالعِشاء كـ«مَنارة مُمْسَى الرَّاهِبِ المُتَـبَتِّل»؛ لما تنطوي عليه مادَّة «الهاديات» من إشاريَّةٍ موحيةٍ بـ«الهُدَى» المتولِّد عن فكرة «الهَدْي»- التي تحملها صورة البيت- أي شعيرة التضحية بالدِّماء من أجل ابتعاث حياةٍ مستجدَّة، وَفق نموذجها في الطقوس الموسميَّة النَّمَطِيَّة[١].

إنَّ صُوَر الفَرَس، إذن، التي تتتابع في قوله: «مُنْجَرِد.. قيد الأوابد.. هَيْكَل.. مِكَرّ مِفَرّ مُقْبِل مُدْبِر معًا.. كجُلمود صخرٍ حطَّه السَّيْلُ مِن عَل.. كُمَيْت.. يَزِلُّ اللِّبد عنه.. مِسَحّ.. جَيَّاش.. غَلْي مِرْجَل.. يطير الغُلام الخِفّ عن صهواته.. دَرِيْرٌ كخُذْرُوْف الوَليد أَمَرَّه.. له أَيْطَلا ظَبْيٍ.. كأنَّ على الكَتْفَيْن منه إذا انْتَحَى مداكَ عَرُوْس.. لا يَتعب إذا ما جَرَى شَوْطًا بعيدًا.. متى ما تَرَقَّ العَيْنُ فيه تَسَفَّل.. كأن دِماء الهاديات بنَحره.. إلخ.»، كلُّها صُوَرٌ عن فكرة الفَرَس، التي ترتبط بمعنى الحياة، يتَّخذها امرؤ القيس معادِلًا رمزيًّا لامرئ القيس ذاته، وذلك نظير ما اختار غيره- بحسب الشخصيَّة والتجربة- صورة الناقة، «كمِطْرَقَةِ القُيُوْن»، «يُمضي بها الهَمَّ عند احتضاره»[٢]. وهنا جُملة ملحوظات:

- إنَّ استخدام (الناقة) هامشيٌّ في شِعر امرئ القيس عمومًا، ناهيك عن أن تُقارَن (بالفَرَس) لديه[٣]. هذا على الرُّغم من أنه يَعُدُّ من خَلَّاته «نَصّ العِيْس واللَّيلُ شاملٌ»[٤].

---

(١) تُقارَن مثلًا: ستِتْكِفِتْش، سوزان، **أدب السياسة**، ٧١.

(٢) تُقارَن مثلًا: ناقة (المثقِّب العَبْديّ) في مَشُوْبَتِه، أو ناقة (طَرَفة) في معلَّقته، أو ناقة (عنترة) وفَرَسه في معلَّقته.

(٣) يُنظر: عبد المطَّلب، ١٩٤- ٢٠٠.

(٤) امرؤ القيس، ١٣٠: ٥.

- تقترن (الناقةُ)- أو الإبل- في الشِّعر الجاهليِّ بـ(الهَمِّ) والحُزن؛ وكذا تقترن بـ(اللَّيل):

٣٦- إذا ما قُمْتُ أَرْحَلُها بلَيْـلٍ	**تَـأَوَّهُ آهَـةَ الرَّجُلِ الحَزِيْنِ**
٣٧- تَقُوْلُ إذا دَرَأْتُ لها وَضِيْنِي:	**أهـذا دِيْنُـهُ أَبَدًا ودِيـْنِـي؟**
٣٨- أَكُـلُّ الدَّهْـرِ حِـلٌّ وارْتِحَـالٌ	**أما يُبْقِيْ عَلَيَّ وما يَقِيْنِيْ!**[1]

ولذلك رأى امرؤ القيس في (اللَّيل)، البارِك بهمِّه على صدره، صورةً من الناقة: (ب٤٥). ومع هذا فهي تُستخدم عند بعض الشعراء وسيلةَ نجاةٍ و(خلاصٍ) إلى مستقبلٍ مأمولٍ: (كناقة المثقِّب العَبْديّ، مثلًا، أو ناقة طَرَفَة).

- اتَّخذ امرؤ القيس الإبل (ضَحِيَّةً) يَعقرها: (ب١٠، ١٣)، كما يفعل غيره في سياقاتٍ شِعريَّةٍ وحياتيَّةٍ متعدِّدةٍ، أبرزها طقس (البَلِيَّة).
- فيما هو يستخدم الفَرَس (بوصف الفَرَس مُضَحِّيًا): (ب٦٥).

فماذا يمكن أن يُستنتج من هذا في وظيفة هذين الحيوانين، بيئيًّا وثقافيًّا؟

---

(١) المثقِّب العَبْديّ، ١٩٤- ١٩٨.

أوَّلًا- من الواضح أن للتباين في استخدام الإبل والخيل بين الشعراء علاقةً ببيئة الشاعر الاجتماعيَّة؛ فموقع الإبل الهامشيّ في شِعر امرئ القيس مقارنة بالخيل منسجمٌ مع كونه أميرًا ابن ملك.

ثانيًا- قد تُـمثِّل (الناقةُ) في بناء القصيدة الجاهليَّة معادِلًا رمزيًّا (للهَمِّ) الإنسانيِّ- مثلما تَـبَيَّن في الملحوظات على (الجدول١) في بداية الدراسة- وهو ما استعاض عنه امرؤ القيس في معلَّقته بوِحدة (اللَّيل)، بما هو صورةٌ استعاريَّةٌ عن (الناقة)، بدليل عناصر الناقة المتداخِلة في اللَّيل: «تَـمَطَّى.. بصُلْبِهِ.. وأَرْدَفَ أَعجازًا.. وناءَ بِكَلْكَل». لكن (الناقة) قد تَحوي في رمزيَّتها كذلك فكرةَ (الخلاص) عند شعراء آخرين، وهي الفكرة التي شَغَلَها (الفَرَس) في معلَّقة امرئ القيس؛ أي أن (الناقة) قد تكون وسيلة وصولٍ إلى (الماء/ الأُنثى/ الحياة)- حسب معلَّقة (عنترة)[1] مثلًا- بَيْدَ أن (الفَرَس) هو (الماء) نفسه، حسب معلَّقة امرئ القيس. ومِصداق ذاك الخيار (البيئيِّ- الفنِّيِّ) أن امرأ القيس في إحدى قصائده يَتَّخذ- كغيره- الناقةَ مَطِيَّةً: «فَدَعْ ذا وسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ...»[2]، لكنه ينتقل إلى حديثه عن الغزو:

على كُلِّ مَقْصُوْصِ الذُّنَابَى مُعاوِدٍ ... بَرِيْدَ السُّرَى باللَّيلِ مِنْ خَيْلِ بَرْبَرا[3]...

---

(١) يُنظر: ٢٠٣- ٢٠٠.

(٢) امرؤ القيس، ٨٧: ٧.

(٣) م.ن، ٩٠: ١.

لكن هل هناك- بالإضافة إلى الأسباب البيئيَّة والفنِّيَّة تلك- أسبابٌ تتَّصل بعلاقةٍ مختلفةٍ بين الناقة والفَرَس في رمزيَّتهما إلى عقيدة الشاعر الجاهلي؟

لقد تَقَدَّم ما للفَرَس من علاقةٍ باعتقاد الجاهليِّين في الشمس، بوصفه نظيرًا بارزًا من نظائرها. أمَّا الناقة، فهي تُستخدم في سياقَين يشيان برمزيَّتين مختلفتَين، فقد تُستخدم مشبَّهةً بالمهاة، وحينئذ يمكن القول إنها رمزٌ شمسيٌّ، وقد تُستخدم مشبَّهةً بالثَّوْر الوحشيِّ، فتبدو رمزًا قَمَريًّا. وبالرُّغم من تداخل العقيدتين الشمسيَّة والقَمَريَّة في حياة العرب وأدبهم، المنوَّه عنه من قبل، فقد تبدَّى شِعر امرئ القيس- كعادته المرصودة سابقًا- ميَّالًا إلى الرموز الشمسيَّة.

فالفَرَس، إذن، قِناعٌ- رمزيٌّ فنِّيٌّ- للتعبير عن بطولة الشاعر مكافحًا في مواجهة وجودٍ قاهرٍ ومجتمعٍ قامعٍ- يُشخِّصهما في صورة (ليلٍ ثقيلٍ طويلٍ)- لا يُخَلِّي بينه وحركة الحياة إلَّا بالفَرَس.(١)

وجديرٌ بالتسجيل هنا أن الشاعر يُكرِّر في شِعره معظم اللوحة المتعلِّقة بالفَرَس، ولاسيما في قصيدتين، الأولى قصيدة (أُمّ جُنْدُب- البائيَّة)، ومنها أبياته(٢):

---

(١) راجع: الشكل١، عن حركة عناصر القصيدة. وقارن بما تراه (ستِتْكِفِتْش، سوزان، **أدب السياسة**، ٦٦-٠٠) في وِحدات القصيدة الجاهليَّة النَّمَطِيَّة الثلاث (النَّسيب- الرحلة: الناقة- غرض القصيدة) من تعبيرٍ عن مراحل «طقس العُبور». على أنها ترى الناقة تُمثِّل ما تُسمِّيه «المرحلة الهامشيَّة»، فيما الفَرَس يُمثِّل «مرحلة الاندماج». (يُنظر أيضًا بحثها: **القراءات البنيويَّة**، ١٣١).

(٢) امرؤ القيس، ٥١: ٢؛ ٥٢: ٢؛ ٥٤: ٣، ٥؛ ٥٥: ١؛ ٥٧: ١، ٤، ٧؛ ٥٨: ١.

وقد أَغْتَدِيْ قَبْلَ الشُّرُوْقِ بِسَابِحٍ ... أَقَبَّ كَيَعْفُوْرِ الفَلاةِ مُجَنَّبِ[1]

لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وساقا نَعامَةٍ ... وصَهْوَةُ عَيْرٍ قائِمٍ فَوْقَ مَرْقَبِ

فآنَسْتُ سِرْبًا مِنْ بَعِيْدٍ كَأَنَّهُ ... رَواهِبُ عِيْدٍ في مُلاءٍ مُهَدَّبِ

فَلأْيًا بِلأْيٍ ما حَمَلْنا غُلامَنا ... على ظَهْرِ مَحْبُوْكِ السَّرَاةِ مُحَنَّبِ

فأَدْرَكَ لم يَجْهَدْ ولم يَثْنِ شَأْوَهُ ... يَمُرُّ كخُذْرُوْفِ الوَلِيْدِ المُثَقَّبِ

ورُحْنا كأنَّا مِنْ جُوَاثَى عَشِيَّةً ... نُعالِي النِّعاجَ بَيْنَ عِدْلٍ ومحْقَبِ

وراحَ كَتَيْسِ الرَّبْلِ يُنغِضُ رَأْسَهُ ... أَذاةً بِهِ مِنْ صائِكٍ مُتَحَلِّبِ

كأنَّ دِماءَ الهادِياتِ بِنَحْرِهِ ... عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُخَضَّبِ

وأنتَ إذا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ ... بِضَافٍ فُوَيْقَ الأرضِ ليسَ بِأَصْهَبِ

والأخرى (قافيَّته)، التي منها[2]:

وقد أَغْتَدِيْ قَبْلَ العُطاسِ بِهَيْكَلٍ ... شَدِيْدِ مِشَكِّ الجَنْبِ فَعْمِ المُنَطَّقِ

نُزَاوِلُهُ حتى حَمَلْنا غُلامَنا ... على ظَهْرِ سَاطٍ كالصَّلِيْفِ المُعَرَّقِ

كأنَّ غُلامِيْ إذْ علا حالَ مَتْنِهِ ... على ظَهْرَ بازٍ في السَّماءِ مُحلِّقِ

---

(١) في **ديوانه** (بشرح السندوبي): «قبل الشُّروع». ولعلَّه «قبل الشُّروق». وهو كذلك في (**ديوان امرئ القيس وملحقاته**، بشرح: أبي سعيد السُّكَّري، ٣٧٦: ٢٢)، وقال محقِّقاه: «رواه أبو سهل أيضًا: «قبل الشُّروق»، ورواه الطوسي وابن النحّاس: «قبل العُطاس».» وفيه «مُحَنَّب»، مكان «مُجَنَّب».

(٢) م.ن، ١٣٧: ٥؛ ١٣٨: ٤– ٥، ٧– ٨؛ ١٣٩: ١– ٢، ٦– ٧؛ ١٤٠: ١– ٣.

فقُلْـتُ لَـهُ صَـوِّبْ ولا تَجْـهَـدَنَّـهُ ... فيَذْلَـقَ مِنْ أَعْلَـى القَطـاةِ فَتَزْلَـقِ

فأَدْبَـرْنَ كالجِـزْعِ الـمُفَـصَّلِ بَـيْنَـهُ ... بِجِيْدِ الغُلامِ ذِيْ القَمِيْصِ المُطَوَّقِ

فـأَدْرَكَـهُـنَّ ثـانِـيـًا مِـنْ عِـنـانِـهِ ... كغَـيْثِ العَشِيِّ الأَقْهَبِ المُـتَوَدِّقِ

فصـادَ لـنا عَـيْـرًا وثَـوْرًا وخاضِـبًا ... عِـدَاءً ولم يَنْضَحْ بمـاءٍ فـيَعْـرَقِ ...

وظَـلَّ صِحابِـيْ يَشْـتَـوُوْنَ بِنَعْـمَـةٍ ... يَصُفُّـوْنَ غَارًا باللَّكِـيْكِ المُـوَشَّقِ

ورُحْـنا كَـأَنَّـا مِـنْ جُـوَاثَى عَشِـيَّـةً ... نُعالِـيْ النِّعاجَ بَـيْنَ عَدْلٍ ومُشْنَـقِ

ورُحْـنا بِكابْـنِ الـماءِ يُـجْـنَبُ وسْطَنا ... تَصَوَّبُ فِيْهِ العَيْنُ طَـوْرًا وتَرْتَقِـيْ

وأَصْبَـحَ زُهْلُـوْلًا يُـزِلُّ غُلامَـنـا ... كَقِـدْحِ النَّضِـيِّ باليَدَيْنِ المُـفَـوَّقِ

كـأَنَّ دِمـاءَ الـهـادِيـاتِ بِـنَـحْـرِهِ ... عُـصارَةُ حِـنَّـاءٍ بِشَـيْـبٍ مُـفَـرَّقِ

ولقد صار من الدَّارج المستسهل أن تُنسَب مثل هذه الظاهرة إلى خلط الرواة، تارةً، أو إلى الطبيعة الشفاهيَّة للشِّعر الجاهليّ، أخرى[١]. غير أن الوعي الذي تقدِّمه معلَّقة امرئ القيس بالعلاقات الميثولوجيَّة لعناصر صورة الفَرَس تقترح إجابةً أخرى، لا تعوِّل على الشكِّ ولا تنبني على الظنِّ، وإنَّما تقوم على سياق النصوص الداخليِّ من جهةٍ وسياقها الخارجيِّ الثقافيِّ من جهةٍ مقابلة، اللذين يتضافران لتفسير الظاهرة تفسيرًا أشبه بعصر الشاعر وبطبيعة الشِّعر ووظيفته فيه. فعصر الشاعر كان للفَرَس فيه تلك المكانة التي أنبأتْ عنها الأخبار والآثار، والشِّعر في ذلك العصر كانت له وظيفة أسطوريَّة دِينيَّة، تقوم

---

(١) يُنظر في هذا: مونرو، ٣٣- ٠٠.

فيها اللغة بفعلٍ شعائريٍّ، راهنٍ أو موروثٍ؛ يُصبح فيها ترداد القوالب التعبيريَّة عن عُنصر مقدَّس من عناصر الطبيعة– كالفَرَس– أمرًا لا مندوحة عنه؛ بما هو أحد تمظهرات تلك العلاقة ذات القيمة الطقسيَّة لموضوعه؛ ذلك لأن وظيفة التواصل الشعائريّ– من نحو ما تستخلص (سوزان ستِتْكِفِتْش)[1]– تكشف عادةً عن سِمَتَين أساسيَّتين للسلوك الشعائريّ، هما التكرار والمبالغة المسرحيَّة. أي أن ظاهرة التكرار لصُوَر المرأة أو صُوَر الفَرَس ونحوهما في الشِّعر الجاهليّ ما هي إلَّا الوثيقة النصوصيَّة المؤكِّدة لوجه القراءة التي تُقترح هاهنا؛ من حيث إن تَشَكُّل النَّمَطِيَّة في ذاته مؤشِّرٌ على ما وراءه من هَمٍّ روحيٍّ أو فكريّ.

(١) يُنظر: **أدب السياسة**، ٩٩.

٥- لوحة (الأَمل- المَطَر ، أو المَوت مَطَرًا):

تُجازف بعض القراءات التقليديَّة- قديمًا وحديثًا- في الحُكم على بناء القصيدة الجاهليَّة، فتَقضي بتفكُّك النصِّ، أو تَقضي بعدم اكتماله؛ لأنه لم يتألَّف بين يديها كما تتألَّف المنظومات التقليديَّة، التي تُحاكي الخطابة في تركيبها، ولأن أولئك البلاغيِّين أو النقَّاد- قبل ذلك- لا يَرون ما وراء النصوص الشِّعريَّة القديمة من آفاق دِلاليَّة، كانت تمنح القصيدة منطقيَّتها الفنِّيَّة؛ لأنهم لا يَلْوُوْنَ على شيءٍ من الوعي بتلك الآفاق. ومِن ذلك ما يذهب إليه (ابن رشيق)[1]- على سبيل المثال- في قوله: إن «من العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلِّقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورًا كأنه لم يتعمَّد جَعْله خاتمةً: كُلُّ ذلك رغبةً في أخذ العَفْو، وإسقاط الكلفة، ألا ترى معلَّقة امرئ القيس كيف ختمها بقوله يصف السَّيْل من شِدَّة المطر... فلم يجعل لها قاعدةً كما فَعَلَ غيرُه من أصحاب المعلَّقات، وهي أفضلها؟!» وهو ما نرى «البَتْر» فيه بَتْرًا لدَى ابن رشيق نفسه، من وجهين:

---

(١) **العُمْدَة**، ١: ٢٣٩- ٢٤١. بل لقد تبدَّى هذا الضربُ من الوعي بطبيعة الشِّعر لدى ابن رشيق من خلال منظوماته أيضًا، التي غَلَب عليها التأليف الخطابيّ النثريّ. (انظر في هذا: الفَيْفي، عبدالله بن أحمد، **شِعر النقَّاد**، ٩٧- ١٠٠).

- بَتْرًا وَعْيِيًّا بطبيعة الشِّعر؛ فابن رشيق يفترض أن النصَّ الشِّعري ينبغي أن لا يُختم والنفس به متعلِّقة، وفيه راغبة مشتهية، بحيث يبقَى الكلام مبتورًا. وتلك معايير النصّ الخطابيّ النثريّ، لا معايير الشِّعر، في حقيقة الأمر.
- بَتْرًا معرفيًّا؛ لأنه لا يُدرِك أصلًا موقع مثل تلك اللوحة الختاميَّة من بنية النصّ الكُلِّيَّة لدَى امرئ القيس، استنادًا إلى ثقافة الشاعر الفكريَّة والميثولوجيَّة.

❋❋❋

وهكذا، فبما رأى فيه ابنُ رشيق بَتْرًا خَتَمَ امرؤ القيس معلَّقته، بتلك اللوحة التي تصوِّر السحاب والمطر. وربما بدا المنطق الطبيعيّ أنْ تَسبق هذه اللوحةُ لوحةَ الصَّيْد، كما فعل (زُهير)[1]، مثلًا، في إحدى قصائده، حين صوَّر نزول الغيث الوسميّ الذي يبعث الحياة فينشط الشاعر إلى رحلة صَيْد. لولا أن لمعلَّقة امرئ القيس- في عدم احتفالها بهذا التسلسل الذي صار إليه خَلَفُه- منطقَها الفنِّيَّ، المختلفَ، اختلافَ امرئ القيس نفسه وموقفه عن زُهير، كما سيتَّضح.

ولقد كان من براعة الشاعر في مستهلّ هذه اللوحة توليد ذلك التجاوب التصويريّ في (البيت ٦٦) بين ختام لوحة الفَرَس بمفرداته الإيحائيَّة: «الاستدبار»، و«السَّدّ»، و«الفَرْج»، مع اللقطة الأخيرة لذيل فَرَسه: «الضافي فُوَيْق الأرضِ ليس بأَعْزَل»، والانتقال إلى لوحة السحاب (الضافي فُوَيْق الأرضِ كذلك)، ذي «الحَبِيِّ المُكَلَّل»،

(١) ١٢٧- ٠٠٠.

(ب٦٧)؛ إذ تلتحم صورة الفَرَس بصورة السحاب، ذات الالتحام المعاكس، الوارد على لسان معاصره (عَبِيْد بن الأبرص)[١]، حين وصف السحاب بقوله:

دانٍ مُسِفٌّ فُوَيْقَ الأرضِ هَيْدَبُـهُ   يَكادُ يَدْفَعُـهُ مَنْ قـامَ بالرَّاحِ
كـأنَّ رَيِّـقَـهُ لمـَّا عَـلا شَـطِـبـًا   أَقْرَابُ أَبْلَقَ يَنْفِيْ الخَيْلَ رَمَّاحِ

إنه استدبارٌ، وسَدٌّ فَرْجٍ، ماضٍ لانطلاقٍ إلى مستقبَلِ أملٍ مفتوحٍ على احتمالات جديدة.. وتلك تذبذبات الرُّوح الشاعرة بين إقبالٍ وانكسارٍ، صاحبت الشاعر في مختلف اللوحات، في بنية كلِّ لوحةٍ على حِدَة، وفيما بينها وتاليتها من اللوحات. وإنها- في هذا المِفْصَل تحديدًا من جسد القصيدة- لَمهارة الرسَّام في تجسيد العلائق الدِّلاليَّة المتداعية بين صورة الفَرَس الرمزيَّة وصورة المطر الرمزيَّة كذلك.

ويأتي تصوير السحاب والمطر- بكيفيَّته في هذه اللوحة- مكمِّلًا رمزيًّا للَّوحات الماضية من القصيدة؛ لأن الشمس قد مُثِّلت في وثنيَّة العرب القديمة وفي يَدِها حُزْمَة البَرْق، وكانت فكرتها مقترنةً بالآثار التي تُحدثها؛ فكان من أسمائها في قديم العربيَّة: (أثرت)، أو (ذات الأثر)، و(رَبَّة الأثر)[٢]، أي التي تُحدث آثارَها في الطبيعة فتَلحق كُلَّ موجوداتها. ومَشاهد الآثار، التي أحدثها نزولُ الغيث، المصوَّرةُ في هذا الجزء من

---

(١) ٤٥: ٧، ٤٦: ١٠.

(٢) يُنظر: سفر ومصطفى، ٤٣، ثم: جواد علي، ٦: ١٦٩.

القصيدة، ما هي في النهاية إلَّا مظهرٌ من مظاهر فِعل الشمس (ذات أثرت) في الطبيعة. ذلك الفعل الذي تشمل آثارُه الحَيَّ والجماد: (النبات- والحيوان- والإنسان- والمكان).

وإذا كان الشاعر في صُوَره السالفة لا يَخْلُص من رمزيَّة (الماء) وما يدلُّ عليه من خِصب وحياة، فقد جعل هذه اللوحة الختاميَّة حامِلًا تفسيريًّا مركَّزًا لعُنصر الماء في كامل القصيدة. لكنَّ الماء هنا يحمل دِلالته النقيضة أيضًا: على الفَناء؛ لأنه يَؤُوْل أخيرًا إلى فكرة الشمس (ذات الأَثَر)، بأنواعه: من خيٍّر وشرير.

وبالوقوف على استهلال هذه اللوحة، بنداء (الحارث)، يُلحظ أن هذا النداء قد جاء في شِعر امرئ القيس موجَّهًا تارةً إلى (الحارث بن عَمْرو):

أَحَارِ بنَ عَمْرٍو كأنِّي خَـمِرْ ... ويَعْدُو على المَرْءِ ما يَأْتَـمِرْ[1]

في نداءٍ يُذكِّر باسم (الحارث بن عَمْرو الكِنْدِي)، جَدِّ الشاعر، الذي امتدَّ نُفوذُ كِنْدَة في عهده- الذي عاصره الشاعر- ثم انهار خلال النِّصف الأوَّل من القرن السادس الميلادي، كما تقدَّم[2]. وتارةً أخرى جاء نداءُ «الحارث» في شِعره موجَّهًا إلى (الحارث بن التوأم اليشكري)- جَدِّ (قتادة بن الحارث)- الذي تَروي الأخبارُ أن امرأ القيس كان التقاه مَرَّةً وطلب إليه تـَمْلِيْطَ أنصاف ما يقول من شِعر وإجازته، مستهِلًّا بقوله: «أحارِ تَرَى بُـرَيْقًا

(١) امرؤ القيس، ٩٤.

(٢) أثبت (المفضَّل) و(أبو عمرو الشيباني) القصيدة التي منها البيت لامرئ القيس. غير أن (الأصمعي) شَكَّ في نسبتها إليه. (يُنظر: السندوبي، ٩٤: ح (١)).

هَبَّ وَهْنًا»[1]. إلَّا أن صيغة النداء «أحارِ» - وتُرْوَى: «أصاحِ» - في مبتدأ الجُملة الشِّعريَّة الختاميَّة من المعلَّقة، لا تبدو متَّجهة إلى منادًى بعينه، بمقدار ما تمثِّل تكرارًا في التركيبة الرمزيَّة لمادَّة «الحرث»، التي تكشَّفت منذ كُنية «أُمّ الحُوَيْرِث» في بداية القصيدة، مثلما أن صورة (السحاب والمطر) هنا ليست بسِوَى صدًى متحوِّلٍ لرمز «الرَّباب»، الذي تكشَّف كذلك منذ كُنية «أُمّ الرَّباب» هناك.

والشاعر يرى هذا البرق وهو مُتَلَبِّس بهيئةٍ طقسيَّةٍ، تتبدَّى في لقطةٍ «لَـمْع اليَدين في حَبِيٍّ مُكَلَّل»، التي تتعلَّق بصورة (ميسريَّة)، تضمَّن شِعره تفسيرها، في بعض صِيَغه النَّمَطِيَّة، كقوله:

وتَخْـرُجُ مِنْـهُ لامِعَـاتٌ كـأنَّها	أَكُـفٌّ تَلَقَّى الفَـوْزَ عِنْدَ الْمُفِيْضِ
قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِيْ بَيْنَ ضَارِجٍ	وبَيْنَ تِلاعِ يَثْلَـثٍ فالعَرِيْـضِ[2]

أي أن لَـمْع يَدَي البَرْق كلَمْع أيادي الْمُفيضين بالقِداح في حَلَبَة المَيْسِر. بما كان يمثِّله المَيْسِر لدَى العرب من معنًى اجتماعيٍّ مُعَظَّم[3]، وما كانت تعنيه المقامرة فيه من ربحٍ أو خسران، ينشأ عنه عطاءٌ وذِكْرٌ حميدٌ، أو حرمانٌ وخمولُ ذِكْر، كهذا المطر المحمَّل ببشارات الحياة ونُذُر الموت.

---

(١) يُنظر: م.ن، ١٠٥: ١.

(٢) م.ن، ١٢٦.

(٣) يُنظر: ابن قتيبة، **المَيْسِر والقِداح**، ٣١؛ الفَيْفي، عبدالله بن أحمد، **شِعر ابن مُقْبِل**، ١٣٨.

ولقد استُخدِمتْ مفردة «بَرْق» في الشِّعر العربي مُحمَّلةً بتلك الدِّلالات المَيْسِريَّة الملتبسة عند امرئ القيس، المتناوحة بين بشائر الخير ونُذر الشرّ: بين (إشارات الحُبِّ «كلَمْعِ البَرْقِ لاحتْ مَخايِلُه»- حسب (طَرَفَة)[1] مثلًا، أو ملامح وجه الحبيبة- عند (النابغة الذُّبياني)[2]، والحنين إلى الوطن، المعبَّر عنه عادةً في صِيَغٍ شِعريَّة نَمَطِيَّة: كعبارة «البَرْق اليَماني»[3]، وبين ما يوحي به البَرْق في بعض سياقاته من نُذر شرٍّ وجهامةِ مستقبلٍ يتهدَّدان الحياة والاستقرار، كما في معلَّقة امرئ القيس، وهو المؤرَّق أبدًا بالبَرْق [4].

والطبيعة لديه أُنثى، السحابة ثدياها. تُوازي الأُنثى من الإنسان. وتتبدَّى طقوسيَّة تفاعله معها في هذه اللقطة المكرَّرة للمرَّة الثانية عن «الراهِبِ المُـتَـبَتِّل ليلًا»- المستمدَّة ممَّا شاهده عن النصرانيَّة في بعض أحياء العرب-[5]:

٦٨- يُضِيْءُ سَنَاهُ أو مَصَابِيْحُ راهِبٍ أهانَ السَّلِيْطَ في الذُّبالِ المُفَتَّلِ

---

(١) ٢١٠: ١٤.

(٢) يُنظر: ٢٠: ٧.

(٣) وهو ما يَرِد نموذجه في رائيَّة امرئ القيس التي قالها في توجُّهه إلى قيصر ملك الرُّوم مستنجِدًا به على رَدِّ مُلكه، والانتقام من بني أسد. (يُنظر: ٩٣: ١- ٢).

(٤) يُنظر: امرؤ القيس، ١٨٠: ١، ٣.

(٥) يمكن الاستئناس هنا بخريطة توزيع القبائل العربيَّة ودياناتها قبل الإسلام- من وثنيَّة ويهوديَّة ونصرانيَّة ومجوسيَّة- التي أدرجها في كتابه (ذبيان، أسعد، **المخصوص في المنتقَى من النصوص**، ١٧).

التي تُصاقب- في لوحة الأُنثى-:

٣٩- تُضِيْءُ الظَّلامَ بالعِشَاءِ كأنَّها   مَنارةُ مُمْسَى راهِبٍ مُتَـبَتِّلِ

فـ(المطر) يُضيء مُقدَّسًا، كما تُضيء (المرأةُ / الشمسُ/ الإصباحُ)؛ لأن المطر بِدَوْرِهِ هو إحدى الوسائل للخلاص من (موات الطَّلَل) ومن (رُعب اللَّيل). ويُعلن الشاعر بهذه الإضاءة المائيَّة انتهاءه هنا إلى ذُروة النصِّ الأخيرة، مثلما فَعَل مِن قَبْلُ في لوحة المرأة، حين وَصَلَ إلى كشف العلائق الرمزيَّة للصُّوَر بقوله: إنها «تُضيء الظَّلامَ بالعِشاء»، وإنها «مَنارةُ مُمْسَى راهبٍ مُتَبَـتِّل».

ولقد بدأ بَرْقُ السحاب (ليلًا)، و«سَحَّ» ماءَه (ضُحًى)، حتى أَلْقَى مع (اللَّيل الآخَر) بَرْكَه. وبَيْنَ «البَرْق» و«البَرْك» تدوينُ حادثٍ طبيعيٍّ، بدا ظاهريًّا أن الشاعر يَتَغَيَّا تحديده زمانيًّا، لكن زمن المطر المحدَّد هاهنا إنَّما هو مرتبطٌ- في العُمق الأسطوريِّ من تَصُوُّر الشاعر- بِدَوْرَة الشمس وأَثرها بين اللَّيل والنهار.

إن السحاب الضافي فُـوَيْقَ الأرض- كذَيل الفَرَس الذي يَسُدُّ فَرْجَه- يَسُحُّ ماءه، مثلما أن الفَرَس، (ب٥٢)، «مِسَحّ إذا ما السابحاتُ على الوَنَى...».

وصورة «السَّحِّ» هنا هي صورة نَمَطِيَّة- تتكرَّر صيغتها- لإدرار لَبَنٍ وعطاء أُمومة: «عن كُلِّ فَيْقَة»[١]. فالسحابة تَدْيُ (الطبيعة/ الأُمِّ) المرضِع. وهكذا.. فشبكة الإشارات

(١) يُنظر: امرؤ القيس، ١٢٧: ٣.

اللغويَّة تتوالَى خيوطها في نَسَقٍ واحدٍ، يُجسِّد نَسَقًا واحدًا من التصوُّر والمدلول. لكنَّ تلك الأُمومةَ أُمومة لا تلبث أنْ تنقلب وحشيَّةً كاسرةً، حين يَؤُوْل «السَّحُّ» «سَيْلًا»- كما آل «الحُبُّ» من قَبل «ليلًا»- فيكون فِعلُ (الشمس/ ذات الأثر) مُدَمِّرًا، ونِقمةً لا نعمة، وبذا يدخل الشاعر إلى صورةٍ طوفانيَّة. ومِن ثَمَّ تأتي مفردة (العُصْم= الوُعُوْل)[1]- والمطر يُنزلها من كُلِّ مَنزل- مُعبِّرةً عن هذا التحوُّل، كما هو مألوفُ النَّمَط في شِعر الجاهليِّين. وكأنَّما منطوق الصُّورة: ﴿**لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللهِ**﴾، حسب الآية القرآنيَّة عن قِصَّة الطوفان.

ولـمَّا كانت الشمس والقَمَر في مخيال العرب زوجَين- كما مَرَّ- كان تفاعلهما ضرورةً لاستمرار الحياة، تفاعلًا يُمكن أنْ يكون حميمًا أو أنْ يَبلغ حَدَّ الصراع[2]، ومن هناك أنْ يُعتقد فيهما معًا- مع تَصَوُّر صراعهما- كما هو الحال في (كِنْدَة)، أو أنْ يُعتقد في أحدهما ويعادَى الآخَر، كما أكَّدت تسجيلاتُ (موزل)[3] عن عقيدة بعض القبائل الشَّماليَّة في القَمَر وعدائها للشمس. مهما يكن من شيء، فما يَـهُمُّ من هذه الخلفيَّة المعرفيَّة أنها تُسعف في فهم بعض الصُّوَر الجاهليَّة المنمَّطة. إذ كما يصحّ، مثلًا، فَهْمُ صراع (الثَّوْر الوحشيّ- القَمَر) مع (المطر- صنيعة الشمس)، ومع كلاب الصائد ساعةَ طلوع (قَرْن الشمس)، على أنها صورةٌ للصراع بين رمزَي القَمَر والشمس، فإنه يصحُّ هنا أن يُفهم ذلك كذلك من خلال الصُّورة الجاهليَّة النَّمَطِيَّة لإنزال المطر (أَثَرِ [الشمس/ ذات

---

(١) يُـخطئ (أبو ديب، ١٩٧) بتفسير «العُصْم» بالغزلان، وهو معنى نقيضٌ تمامًا.

(٢) ويُنظر: البطل، ١٣٠.

(٣) يُنظر: ١- ٠٠.

أثرت]) الوُعُوْلَ «العُصْمَ» (رمزَ القَمَر)[1] «من كُلِّ مَنزل». وقد أشار (ديورانت)[2] إلى أن القَمَر في عقائد الساميِّين الأقدمين كان هو مُنزِل المطر، تتضرَّع إليه حتى الضفادع، إلَّا أن الشمس حلَّت محلَّه. وكأنَّما اللوحة الختاميَّة في معلَّقة امرئ القيس الكِنْدي ما هي إلَّا صورة إبداليَّة: من (المطر/ أثر الشمس) في تحدِّيها لـ(كهلن/ القَمَر) معبود كِنْدَة[3].

---

(١) يُنظر: العمير والذييب، ١١٦.

(٢) يُنظر: ١: ١٠٢- ١٠٣.

(٣) واستطراقًا، فلعلَّ انتصار الثَّوْر في الصُّورة الشِّعريَّة النَّمَطِيَّة الجاهليَّة مرتبطٌ بغَلَبَـة العقيدة القَمَريَّة على الشاعر، (يُنظر مثلًا: النابغة، ٢٢- ٢٤؛ عبدة بن الطبيب، (الضَّبِّي)، ١٣٨- ٠٠٠؛ الأعشى، ٣٣٥- ٣٣٦: ١٦- ٢٨)، فيما انتصار الكلاب مرتبطٌ بغَلَبَـة العقيدة الشمسيَّة عليه. بدليل أن هذه الحالة الأخيرة تكاد تكون في شِعر الهُذَلِيِّين دون غيرهم، كما يذكر (البطل، ١٣٢)، وسبب ذلك واضح، إذا عُلِم أن منازل هُذَيْل الشَّماليَّة كانت تقع في أطراف مكَّة والطائف شرقًا وجنوبًا، أي في مجاورة مركز الآلهة الشمسيَّة اللَّات، التي كان لها بيتها في الطائف، تُقدِّسه ثقيف وقريش وجميع العرب، (يُنظر: الكلبي، **الأصنام**، ١٦- ١٧؛ ابن حبيب، ٣١٥)، أمَّا هُذَيْل الجنوبيَّة فتُدعَى هُذَيْل اليَمَن، (يُنظر: كحالة، ١٢١٣). وسببٌ آخر، هو أن مِن آلهة هُذَيْل المعروفة: (مَناة)، التي يُعتقد أنها رمز فينوس الجميلة، إلَّا أنه يُستدلُّ من اسمها على أنها قد اتُّخذت رمزًا للموت والقضاء والقَدَر، وكذا (سُواع)، وهو حَجَر على صورة امرأة، ويُستدلّ من اسمه على أنه كان يَرمز للشرِّ والهلاك، (يُنظر: الطبرسي، ١٠: ١٣٨؛ الروسان، ١٨٤- ٠٠٠؛ ضَيْف، ٩٠- ٩١). هذا، وقد تأتي صورة الصراع النَّمَطِيّ على أن الحيوان مهاة (بقرة وحشيَّة)- كما في شِعر (علقمة، ١٤٥: ١٣- ١٤؛ الأعشى، ١٢٥- ١٢٦: ٣٠- ٣٦، ٢٠٢- ٢٠٣: ٢٨- ٣٩؛ معلَّقة لبيد، ٣٠٧- ٣١٢: ٣٦- ٥٢)- والحيوان (المهاة) في هذه الحالة يرمز إلى الشمس لا إلى القَمَر؛ لذلك لا يَرِد في هذه الصُّورة مشهدٌ لمكابدة اللَّيلة المطيرة، مثلما يَحدث مع صورة (الثَّوْر الوحشيّ)- (تلك الصُّورة التي يُمكن أن تُتأمَّل فيها مثلًا علاقةٌ بين أَثَر الشمس ذات الأَثَر على الثَّوْر رمز القَمَر، وصورة «شمس»، لدَى أهل الحَضَر في العراق، المرتبطة أحيانًا بالعِجْل والبَرْق والمطر، (يُنظر: سفر ومصطفى، ٤٣))- وإنَّما يأتي في صورة المهاة ←

وإذا كان المطر الطوفانيّ قد دَمَّر (تيماء)- بوصفها أحد نماذج المُدن المشيدة، ذات «الأُطم»، وشِعر امرئ القيس[1] يُسجِّل قيام تلك الأُطم في تيماء وفي غيرها- فإن أشدّ أَثَره إنَّما هو ذلك الذي لَـحِق برمز الخير والخِصب: «النخلة»، (ب٧١)، حيث استأصلها فـ«لم يترك بها جِذْعَ نخلة»، ولم يقتصر أثره على «الكَبِّ على الأذقان»، كما فَعَل بِدَوْح الكَنَهْبَل، أو بإزالة بعضٍ واستثناء بعض، كما حَدَثَ للأُطم، «إلَّا مَشِيْدًا بِجَنْدَلِ». وما دامت النخلة معادِلًا رمزيًّا للجَمال والأُنوثة والأُمومة والخِصب، (ب٣٥، ٣٧)- بوصفها من نظائر الشمس الرمزيَّة- فإن دِلالة الصُّورة هاهنا تتَّجه إلى أن (المطر- أَثَرَ الشمس) قد

عِوَضَ ذلك مشهدُ توحُّد المهاة وحُزنها على فَقْد جُؤذرها (نهارًا). هذا باستثناء (لَبيد) في معلَّقته، حيث يُسقِط رحلة الثَّوْر الوحشيّ النَّمَطِيَّـة تمامًا على المهاة، وهو ما يبدو محض انحرافٍ متأخِّرٍ عن النَّمَط الأصل. وكذلك فإنه يُلحظ في هذا النوع الأخير (أعني استخدام المهاة مكان الثَّوْر) تبادلُ المواقع (أحيانًا) بين الحيوان والصائد؛ فالصائد هو الذي يلوذ بالأَرطَى، لا المهاة، وهو ما ينمُّ على اختلاف العلاقات، ومِن ثَمَّ تَبادُل الدِّلالات، وذلك حسب المُعادِل الرمزيِّ لنوع الحيوان في كُلِّ صورة. ومِن هناك، فلا صِلَة لنهاية حكاية الثَّوْر الوحشيّ باتِّجاه غَرَض القصيدة أو جوِّها النفسيّ، كما ذَهَبَ إليه (الجاحظ، ٢: ٢٠)- ويُلحظ في تعليله خلطه بين البقرة الوحشيَّة والثَّوْر الوحشيّ- ولاسيما أنْ قد جاءت نهاية الثَّوْر منهزمًا في قصائد غير رثائيَّة ولا وعظيَّة، (يُنظر: امرؤ القيس مثلًا، ١١٨: ٤- ٥، ١١٩: ١- ٦، ١٢٠: ١- ٢)، ولا علاقة لنهاية حكاية الثَّوْر بالدَّهر كذلك، كما يذهب (البطل، ١٣٢)؛ فجمهور أهل الجاهليَّة كانوا دهريِّين، كما تقدَّمت الإشارة، ولا خصوصيَّة إذن لبعضهم في ذلك دون بعض- وإنَّما للأمر في ذلك كُلِّه علاقة بخصوصيَّة دِين الشاعر. ما لم تتَّجه الأنظار إلى تأويل شِعر ما قبل الإسلام على هذا الأساس، ستظلّ المناهج تتخبَّط في تفسيراتها الوصفيَّة المتضاربة، تجمعها سذاجةٌ متصوَّرةٌ عن العرب وعن وظيفة الشِّعر فيهم.

(١) يُنظر مثلًا: ١٣٦: ٢.

دَمَّرَ كُلَّ شيءٍ في طريقه، حتى نفسَه، مِن خلال اجتثاث عطائه، (النخلة- نظيرة الشمس)، في إيماءةٍ تبدو (سيزيفيَّة) إلى عبثيَّة الوجود ومفارقات التصاريف، لكنها تلك العبثيَّة الظاهريَّة التي ستتجلَّى له في نهايتها عن مَدار الوجود وحقيقته الأُولَى.

ها قد تَرَكَ المطرُ شُمُوْخَ «ذُرَى رأسِ المُجَيْمِر» كتفاهة فَلْكَة المِغْزَل، (ب٧٢)، كما جَعَلَ «أَبانًا، في أفانينِ وَدْقِه»، في عَجْزِ شيخٍ هَرِمٍ «في بِجادٍ مُزَمَّل»، (ب٧٣). وتلك حالٌ كانت قَمِيْنَةً بأن تنحرف لها حركةُ الرَّوِيِّ في القافية، من الكسر: (مُزَمَّلِ)- الذي كان تأثير انكسار الصوت فيه يُكَرِّس الإحساس بطابع الحزن يُسربل النصَّ- إلى الضَّمِّ: (مُزَمَّلُ)؛ انحرافًا وظيفيًّا دالًّا، لا عن خطأٍ نحويٍّ، ولا عن إقواءٍ تَقْفَوِيٍّ، بل عن انقلابٍ بنزول الماء يَنجم في الموازين الإعرابيَّة للطبيعة أصلًا: بين انخفاضٍ وارتفاعٍ واهتزازٍ ورُبُوٍّ، ينعكس عنه انقلابٌ في بنية الجملة النحويَّة، وفي نَسَق القافية وبنائها الإيقاعيّ. ويُمكن أنْ يُقال مثل ذلك في تعليل الظاهرة العَروضيَّة اللافتة (قَبْض مفاعيلن) في حشو أبيات هذه اللوحة، الذي يَرِد- حسب الرِّواية المعتمدة للدراسة- في الأبيات: (٦٧ و٦٨ و٦٩)، موحيًا- بما يُورثه النصَّ من ثِقَلٍ موسيقيٍّ- بغزارة تلك الأمطار وبالغ آثارها. وممَّا يزيد هذه المؤثِّرات الموسيقيَّة وظيفيَّتَها أنها تأتي موزَّعة على هذه اللوحة، في مستهلِّها ووسطها ونهايتها.

وإذا جاز القولُ إنه خَصَّ «البِجادَ» لخُطوطه المُشْبِهَة آثارَ السيول، فإن من دِلالات «البِجاد» الاشتقاقيَّة أيضًا: الثَّبات؛ يُقال: بَجَدَ، أي ثَبَتَ وتَحَيَّرَ مكانَه في مواجهة أمرٍ

نازل. ومِن معاني «المُزَمَّل»: الجَبان[1]. إنه العَجْز التامّ والتَّضَعْضُع الكامل في مجابهة سُلْطَةٍ قاهرةٍ وجَبَرُوْتِ صيرورةٍ متحكِّمةٍ أَعلَى.

والمطر يَنزل بالمكان «الغَبِيْط»، (ب٧٤)- «نُزُوْلَ اليمانيّ»، أو بالحَرِيِّ: صُعودَ امرئ القيس إلى حبيبته عُنَـيْـزَة، حتى يَميل بهما «الغَبِيْطُ» معًا، فتَتَشَكَّى إليه: «عَقَرْتَ بعيري يا امرأ القيس فانزلِ»، (ب١٣)، تتكرَّر في الموطنين كلمةُ «الغَبِيْط» في صورتين متماثلتين من غِبْطَة المُجاسدة. وهو- إذ يَنزل على تلك الصُّورة- يُلْقِيْ له بَعاعًا، تمامًا كما كان فِعْلُ اللَّيل، ذي الصُلْبِ والأَردافِ والكَلْكَل، (ب٤٥)؛ من حيث هو (أي المطر) قد أمسَى هاهنا (ليلًا)، «يُلْقِيْ بَرْكَه مع اللَّيل»، ليلًا بليل. ولذا، فإن المطر في هذه المعركة سيَلتبس أمره على الشاعر (الرائي) حين يُوهمه أن «صَوْبَ» أَيْمَنِه وأَيْسَرِه هو على تلك الجبال، التي كانت تُشَدُّ إليها نجومُ اللَّيل «بِكُلِّ مُغارِ الفَتْل»، وتُعَلَّق الثُّرَيَّا في مَصامِها بأَمْراسِ الكتَّانِ إلى صُمِّ جنادلها، ومنها جبل «يَذْبُل»، (ب٤٧، ب٧٦)- فيُخيَّل إليه أنَّ صَوْبَ المطر هذا على «يَذْبُل» هو فَأْلٌ نهائيٌّ بانكسار ساعة اللَّيل صَوْبَ التحرُّر، في طريق صبحٍ مستقبَلٍ أَمْثَل خَصيب، إلَّا أنه سيُدرك أخيرًا أنْ لا مناص له من صُحبة اللَّيل للوصول إلى «مُتَأَمَّلِه»، فلم يَعُد ليُباغَت هاهنا حينما يَشْهَد احتماليَّةَ أنْ ينفتل صَوْبُ (المطر) مُصابًا، وهو «يُلْقِيْ بَرْكَهُ مع (اللَّيل)»، زَنْدًا بِزَنْدٍ، فيُنزِل «العُصْمَ عن كُلِّ مَنْزِل»، (ب٧٧)، بعد أنْ كان قد أَغرق في طريقه كُلَّ شيءٍ، بما في ذلك (السِّباع) الضاريات، التي يُجَسِّد الشاعر

---

(١) يُنظر: ابن منظور، (بجد)، و(زمل).

بصورتها- وهي تطفو بأرجاء الماء القُصْوَى، في حقارةٍ وضَعْفٍ، كـ«أنابيش» البَصَل البَرِّيّ: «العُنْصُل»- سُخريةَ الأقدار إزاء ضَعْفِ الحَوْلِ وعبثيَّة الحِيْلَة.

وهكذا.. وهكذا.. لقد بات للمطر موجٌ كموجِ اللَّيلِ الذي فَرَّ الشاعرُ منه لينتهي إلى مواجهته.

وها هو ذا امرؤ القيس يختم معلَّقته بـ«مَنْزِلٍ» وبُكاءٍ كونيٍّ، (ب٧٧)، مثلما بدأها بـ«مَنْزِلٍ» وبُكاءٍ إنسانيٍّ، (ب١). وما بين المَنْزِلَين والبُكاءَين ملحمةٌ من الصراع الوجوديّ، لا سبيل إلى وعي القارئ بتفاصيلها دون اصطحاب اللغة الميثولوجيَّة التي أدار بها الشاعر دَفَّة الصُّوَر.

والآن: هل بالإمكان الربط بين هذه الخاتمة السوداويَّة وتلك البداية البكائيَّة، التي استُقرئت فيها خيوطٌ خفيَّةٌ لمأساة الشاعر الوجوديَّة والسياسيَّة؟

أجل، ولقد يمكن- جَدَلًا- أن تُفَسَّر في ضوء ذلك الأماكنُ المتقابلةُ بين بداية المعلَّقة ونهايتها، من جنوبيَّة وشَماليَّة، دونما حاجةٍ إلى تَشَكُّكٍ في الرواية، بَلْهَ إلى قَسْم القصيدة إلى قصيدتين[1]. وذلك بقراءة (لوحة المطر) على أنها تعبيرٌ عمَّا حَلَّ ببيت امرئ القيس من خرابٍ انتهى بمقتل أبيه حُجْر وتشريد عائلته المالكة. في الوقت الذي تُـمَثِّل فيه ضربًا من الدعاء على أعدائه والوعيد لهم، عن طريق استسقاء حربٍ عَوان، (يَقعدُ لها، وصُحبتُه، بين حامِرٍ وبين إكام) لاستسقاء بارقها، على (بُعْدِ مُتَأَمَّلِه) هنالك خارج شِبه الجزيرة، وأمله في عودةٍ ظافرةٍ، تُلْقِي بصحراء الغَبِيْط (بَعاعَ) جَمَلِها الحاقِدِ الناقم، إذ تَنزل

(١) راجع: ص٣٧.

عليهم نُزُوْلَ (اليماني) ذي العِيابِ المُخَوَّل، وتُلْقِيْ عليهم بَرْكَها مع (اللَّيل). وما «اليمانيّ» سِوى امرئ القيس نفسه!

وبذا سيكون ذِكْرُ المكانَين (إكام) و(حامِر)[1] في مكانه المتساوِق تمامًا مع أجواء القصيدة وتجربة الشاعر؛ بما أن إكامًا: جبلٌ (بالشَّام)، وحامِرًا: موضعٌ بالشَّام كذلك[2]. وأغلب الظن أنهما مكانان يقعان ضمن البلاد السوريَّة اليوم[3]. أي أنهما على طريق امرئ

(١) والبيت موحٍ بتجاوُر هذين المكانَين. وهما برواية (الأصمعيّ) و(الأنباريّ)، أمَّا رواياته الأخرى، فليست سِوى خلطٍ بين بيت المعلَّقة وأبياتٍ شبيهةٍ للشاعر. (وراجع: ٤- لوحة (الخلاص- الفَرَس)).

(٢) يُنظر: البكري، (حامر)، (ضارج)؛ الحموي، (إكام)، (حامر).

(٣) فحامر: لعلَّه موضعٌ، فيه قرية معروفة بهذا الاسم، في جنوب سوريَّة، وذلك في منطقة اللجأة: (الواقعة بين محافظتَي السويداء ودرعة، يَحدُّها شرقًا جبل العرب، وجنوبًا هضبة حوران، وغربًا مرتفعات الجولان، وشَمالًا مدينة شهبا، تَبعد نحو ٣٥ كيلًا جنوب دمشق). وحين نعود إلى كُتب البلدان التراثيَّة نجد أن (الحموي، (حامر)) كان يشير إلى موضعٍ بهذا الاسم على الفُرات، بين منبج والرقَّة، وإلى وادٍ بهذا الاسم بالسماوة من ناحية الشام، كما يذكر أن حامرًا ومسحلان واديان بالشام، نقلًا عن ابن السِّكِّيت. أمَّا (إكام)، فجبل بالشام، حسب (البكري، (ضارج)، والحموي، (إكام)). ولعلَّه ما يُسمَّى: (اللكام). وكأن (الإكام) هو الاسم القديم (للكام). ذلك أن اللكام سلسلة آكام، جمع أَكَمَة؛ والأَكَمَة تُجمع، حسب كثرتها، على: أَكَم، وإِكام، وأُكم، وآكام. فيبدو أن (اللكام) تحريفٌ صوتيٌّ (للآكام) أو (الإكام). ولربما كان الشاعر قد قال: «وبين الإكام»، أو «وبين اللكام»، فحُرِّفت الكلمة روائيًّا إلى: «وبين إكامٍ». يقوِّي ذلك ما أورده محقِّق كتاب (البكري، (ضارج)) من أن في إحدى نُسخ الكتاب: «لكام»، سواء في بيت الشاعر أو في تحديد المكان. كما تساءل (الحموي، (الإكام)) عن الموضع المسمَّى الإكام: أ هو اللكام أم غيره؟ وجبل اللكام- كما يورد (ابن خلدون، **المقدِّمة**، ١: ١٠١- ١٠٢) من بلاد الشام، متَّصل بدمشق وحمص، وهو جبل عظيم يخرج من ساحل أيلة على البحر الأحمر، ويذهب شمالًا، منحرفًا شرقًا، وكأنه ←

القيس وصاحبه، أو صُحبته، قاصِدِين (الحارث بن أبي شمَّر الغسَّانيّ)، والي بادية الشَّام، ومن هناك لاحقِين بقَيصر في طلب المَدَد على أعداء دَولة كِنْدَة. وقد قيل إن قَيصر مَنَحَ

حاجز بين مصر والشام، ففي طرفه الجنوبي العَقَبَة، وفي شرقه هناك الحِجْر وتَيْماء ودُوْمَة الجَندَل، وتقع مدينة القدس عند جبل اللكام، وعند منعطف اللكام إلى الشَّمال مدينة دمشق، ثم مدينة حمص. واللكام يمتدّ شَمالًا محيطًا بمدينة الإسكندرونة- الميناء التركي، على خليج الإسكندرونة- من جهة الشرق، ويسمَّى هناك (الأمانوس). ويُلحظ أن من ضِمن جبال اللكام (الأمانوس) جبلًا في جهة الجنوب اسمه (الجبل الأحمر، أو بالتركيَّة: كيزيل داغ Kızıl dağ)، وآخَر في شَماله اسمه (جبل النور، أو نور داغ Noor dağ). فهل (الجبل الأحمر) هذا هو (حامر)، الذي أشار إليه امرؤ القيس؟ بحيث يكون قوله «قعدتُ بين حامرٍ وبَيْنَ إكامٍ» إشارة إلى هذين الجبلين؟ ربما. ولا يتنافَى هذا الاحتمال مع كون (الجبل الأحمر) جزءًا من سلسلة جبال (اللكام/ الأمانوس). أم أنه يشير إلى أنه كان في سوريَّة بين (حامر) شرقًا و(اللكام) غربًا؟ مهما يكن من أمر، فالراجح أنه يشير إلى موضعين بهذين الاسمين في نواحي الشام، وهو في طريقه إلى تركيا. وأمَّا في جزيرة العرب، فقد ذكر (الهمداني، **صفة جزيرة العرب**، ٩٢٦) أن حامرًا لذُبيان، وأشار (البكري، (حامر)، (ضارج))، نقلًا عن الأصمعي، أنه في بلاد غطفان. أمَّا (الحموي، (حامر)) فذكر موضعين: واديًا من وراء يَبْرِيْن في بلاد بني سعد، وموضعًا في ديار غطفان عند أُرُل من الشّرَبَّة؛ متسائلًا: أيُّهما يعني امرؤ القيس في بيته؟ والظاهر أنه لا يعني أيًّا منهما. ومن المواضع المعروفة اليوم في شمال (حِمى ضَرِيَّة) جبلٌ يَضرب إلى الحُمرة، اسمه (حامر، أو أحامر). يَظهر أنه المقصود لدى (الهمداني والبكري) وغيرهما. وتَقع ضَرِيَّة في الجنوب الغربي من منطقة القصيم، على بعد ٢٠٠ كم تقريبًا من بُريدة. وكثيرًا ما يذكر الشعراء القدماء مواضع في ضَرِيَّة، ومنهم امرؤ القيس. غير أننا، للأسباب الآنفة، نُرجِّح أن الشاعر إنما يشير إلى تلك المواضع من بلاد الشام. وإنْ كان لا يَبْعُد كونه يشير إلى (حامر) في ضريَّة و(الإكام) في الشام. ولعله لذلك قال: «بُعْدَ ما مُتَأَمَّل». ولا يلزم أن يكون الظرف «بَيْنَ» ظرفًا لقُعوده وصُحبته، بل لذلك البرق والمطر اللذين يصفهما. ولقد أشار في هذا السياق إلى أماكن أخرى من الجزيرة، كتَيْماء، وأَبان، ويَذْبُل.

امرأ القيس إمارة فِلَسْطِيْن، أو ولَّاه على الشَّام، وعلى القبائل التي تعيش على حدودها، ولُقِّب بلقب فيلارق Phylark، أي الوالي. هذا إنْ لم يصحّ القول إن الشَّام- أو بعض أجزائها- كانت ما تزال على ولاءٍ لمملكة جَدِّه الحارث الكِنْدِيّ، الذي قيل إن جيوشه كانت قد اكتسحت الشَّام، كما اكتسحت العراق، متغلغلةً في الأناضول، حتى كادت تَـمَسَّ شواطئ الدردنيل[١]؛ وحتى لقد زعم (ابن عساكر)[٢] أن امرأ القيس كان بأعمال دمشق، وأن (سِقْط اللِّوَى، والدَّخُوْل، وحَوْمَل، وتُوْضِح، والمِقْرَاة)، الواردة في مطلع معلَّقته، كلُّها مواضع معروفة بحوران ونواحيها.

وبذا، أيضًا، فإن عُنصر (الصاحب، أو الصُّحْبَة) في قِصَّة رحلته هذه قد يَصِحّ وَجْهَ تعليلٍ لصيغة الخِطاب المثنَّى في مستهلِّ الوقوف: «قِفا»، وكأنه يخاطب نفسه، على طريقة التجريد، وصاحبَه في هذه الرِّحلة: (عَمْرو بن قميئة)- (حيث الشِّفاء بالبُكاء/ المطر)- ثم في مستهلّ المطر: «أصاحِ»، (حيث الشِّفاء بالمطر/ البُكاء). تدلّ على وجاهة ذلك كُلِّه قصيدتُه الرائيَّة، التي قالها في رحلته تلك[٣]:

أأسماءُ أَمْسَى وُدُّها قد تَغَيَّرا ... سَنُبْدِلُ إنْ أَبْدَلْتِ بالوُدِّ آخَرا

ألا هل أتاكِ والحوادثُ جَمَّةٌ ... بأنَّ امرأ القيسِ بنَ تملكَ بَيْقَرا

---

(١) يُنظر: إيوار Huart، **امرؤ القيس**: دائرة المعارف الإسلاميَّة، ٤: ٤٠٦؛ عَبّودي، (امرؤ القيس)؛ الزركلي، ٢: ١١- ١٢؛ البهبيتي، **المدخل**، ٨٤- ٨٥.

(٢) يُنظر: **تاريخ مدينة دمشق**، ٩: ٢٢٢.

(٣) امرؤ القيس، ٨٦- ٩٠، ٩٣.

تَذَكَّرْتُ أَهْلِيْ الصَّالِحِيْنَ وقد أَتَـتْ ... على خَـمَلَى خُوْصُ الرِّكابِ وأَوْجَرا
فلَـمَّا بَـدَتْ حَـوْرَانُ والآلُ دُوْنَهـا ... نَظَرْتَ فلم تَنْـظُرْ بعَيْنَيْكَ مَنْـظَـرا
تَقَـطَّـعُ أَسْــبابُ اللُّبَـانَـةِ والهَـوَى ... عَشِـيَّـةَ جـاوزْنـا حَـمَاةَ وشَـيْـزَرا

...

علـيهـا فَـتًـى لم تَحْمِلِ الأرضُ مِثْلَهُ ... أَبَـرَّ بمِـيْـثـاقٍ وأَوْفَـى وأَصْــبَـرا
هُوَ المُنْزِلُ الأُلَّافَ مِنْ جَـوِّ ناعِــطٍ ... بَنِيْ أَسَدٍ حَزْنـًا مِنَ الأرضِ أَوْعَرا
ولَوْ شَـاءَ كانَ الغَزْوُ مِنْ أرضِ حِمْيَرٍ ... ولكِـنَّـهُ عَمْـدًا إلـى الرُّوْمِ أَنْـفَـرا
بَكَـى صاحِبِيْ لَمَّـا رأَى الدَّرْبَ دُوْنَهُ ... وأَيْـقَـنَ أَنـَّا لاحِـقَـانِ بِقَـيْـصَـرا
فـَقُـلْـتُ لـهُ : لا تَـبْكِ عَيْنُـكَ إنَّمـا ... نُحـاوِلُ مُلْكـًا أو نَمُـوْتَ فنُعْـذَرا
وإنـِّيْ زَعِـيْمٌ إنْ رَجعْـتُ مُـمَلَّـكًا ... بَسَـيْـرٍ تـرَى مِنْـهُ الفُـرانِـقَ أَزْوَرا
علـى لاحِـبٍ لا يـُهْـتَـدَى بِمَنـارِهِ ... إذا سافَـهُ العَـوْدُ النَّباطِـيُّ جَرْجَرا
على كُلِّ مَقْصُوْصِ الذُّنابـَى مُعـاوِدٍ ... بَرِيْدَ السُّـرَى باللَّيلِ مِنْ خَيْلِ بَرْبَرا
أَقَـبَّ كَسِرْحـانِ الغَضَـى مُتَمَطِّـرٍ ... تَرَى المـاءَ مِنْ أعطافِهِ قد تَـحَـدَّرا

...

لقد أَنْكَـرَتْنِـيْ بَعْـلَـبَكُّ وأهـلُـهـا ... ولَابْنُ جُرَيْـجٍ في قُرَى حِمْـصَ أَنْكَرا
نَشِـيْمُ بُرُوْقَ الـمُزْنِ أينَ مَصابُــهُ ... ولا شيءَ يَشْفِيْ مِنْكِ يا ابنةَ عَـفْزَرا

...

تَبَصَّرْ خليـليْ هل تَرَى ضَـوْءَ بـارِقٍ ... يُضِيْءُ الدُّجَى باللَّيلِ عَنْ سَرْوِ حِمْيَرا

...

(أ وليست هذه «قِفا نَبْكِ»، بلحمها وشحمها؟![1])..

بَلَى..

أمَّا الأماكن الأخرى المتفرِّقة- بعد (إكام وحامِر)- التي صَبَّ عليها الشاعرُ جامَ مَطَرِه، فإنَّما عَبَّر بها عن وعيده بحربٍ تَشمل شِبه الجزيرة، مُدَمِّرةً، شعواءَ، لا تُبقي ولا تذر. تأتي على ديار (بني أسد) و(غَطَفان)- اللَّذَين كان أبوه مَلِكًا عليهما-: كالمُجَيْمِر، وأَبان، وقَطَن، كما تأتي على غيرها من أجزاء شِبه الجزيرة العربيَّة، التي كان أعمامُه مُلُوْكًا عليها، والتي خَذَلَتْه عن إدراك ثأره واسترجاع مُلْك آبائه. وغَنِيٌّ عن الإشارة أن العرب قد عَبَّروا بالبَرْقِ والمطر أحيانًا عن نُذُر الشَّرّ والحرب والموت؛ قال امرؤ القيس[2]:

أَرِقْتُ لِبَرْقٍ بِلَيْـلٍ أَهَلْ	يُضِيْءُ سَـناهُ بِأَعْلَى الجَبَـلْ
أَتانـي حَدِيْـثٌ فَكَذَّبْتُـهُ	بِأَمْـرٍ تَزَعْزَعُ مِنْهُ القُـلَلْ
بِقَتْـلِ بَـنِيْ أَسَـدٍ رَبَّـهُـمْ	ألا كُلُّ شَيْءٍ سِواهُ جَـلَلْ
فأينَ رَبِيْـعَـةُ عن رَبِّهـا	وأينَ تَـمِيْـمٌ وأينَ الخَـوَلْ
ألا يَحْضُرُوْنَ لدَى بابِـهِ	كما يَحْضُرُوْنَ إذا ما اسْتَهَلْ

(١) ولقد ذُكِر أيضًا أن امرأ القيس قال قصيدته اللَّاميَّة، «ألا عِمْ صَباحًا أيُّها الطَّـلَلُ البالِيْ»، «في طريق الشَّام عند مسيره إلى قَيْصَر بعد قتل أبيه». (يُنظر: البغدادي، ١: ٣٣٢). وتلك القصيدة هي قرينة معلَّقته في الجَودة، وبينهما تشابهٌ واضحٌ، يَصِل حَدَّ تكرار الصِّيَغ والأشطر.

(٢) ١٨٠.

فلوحةُ امرئ القيس الأخيرةُ، إذن، ما هي في حقيقتها إلّا صورةٌ عن ذلك الشاهد الذي عُثِر عليه عند مقبرة إحدى الأُسَر المَلَكِيَّة الكِنْدِيَّة في الفاو، مكتوبًا فيه، بلغةٍ شِعريَّة: «**أعاذه بكهل ولاه وعثر. أشرق من كُلِّ ضيق وونى وشر. وزوجاتهم، أبدًا، من كُلِّ خسارة. وإلا فلتمطر السماء دمًا والأرض سعيرًا!**»[1]. ومن خلال هذا يُمْكِن فهمُ كيف صارت (المطر= أثر الشمس/ اللَّات) ضِدًّا (للعُصْم/ الوُعُوْل= رمز القَمَر/ كَهْل)، كبيرِ معبودات كِنْدَة؛ وذلك لهذا التحوُّل الذي صار الشاعر يرَى فيه الضِّدَّين، الموت والحياة، وجهَين لعُمْلةٍ واحدةٍ، هي صراع الوجود، لا تكتمل دَورتُها إلَّا بضروبٍ من عَقْرٍ وتضحياتٍ، كان الشاعر مضطرًّا إليها عبر قصيدته كُلِّها. أو يُمْكِن القول: إنَّ ذلك يُعبِّر عن كُفرانه الدِّينيّ- مع كُفرانه السياسيّ- بعقيدة الجَـنوب، مُعتنِقًا (سياسيًّا ودِينيًّا) عقيدةَ الشَّمال، الغالب عليها تَأْلِيْهُ الشمس (اللَّات)، التي ستُمطر شِبه الجزيرة دَمًا وسعيرًا، وستُقوِّض رموزَها الجغرافيَّة والعمرانيَّة والدِّينيَّة، بما في ذلك الرموز الشمسيَّة نفسها، إذ لن «تَتْرُكَ بها جِذْعَ نَخلةٍ.. ولا أُطُـمًا».

وهذا يعني أن المعلَّقة قد قيلت في ذلك التأريخ من حياة امرئ القيس. وهو استنتاجٌ تؤيِّده القصيدة فنيًّا ومضمونيًّا؛ ففنيًّا: باكتمال تجربة الشاعر الفنِّـيَّة، ومضمونيًّا: باكتمال تجربته الحياتيَّة. وليس ما ينطوي عليه نصُّ القصيدة من طابعٍ حزينٍ- تَـبَدَّى في: الوقوف، والبكاء، واللَّيل، وأنواع الهموم- سوى عُصارة تجربة الشاعر في نهاية حياته، لا قبل ذلك. تُضاف إلى هذا شُهرةُ القصيدة بين العرب، ومنزلتُها الأثيرةُ فيهم، اللتان تَشيان

(١) الأنصاري، **قرية الفاو**، ٢١.

بارتباطاتٍ دِلاليَّة لديهم- عدا الأسباب الفنِّـيَّة- وإنْ لم يَعِها من جاء بعدهم. ولو تأمَّل القارئُ مكانةَ المعلَّقات الجاهليَّة عمومًا من تجارب أصحابها، لبَدَت له بمثابة تتويجات ختاميَّة لتلك التجارب، إنْ من الناحية الفنِّـيَّة أو الحياتيَّة.

وعليه يتبيَّن أنه لا يُمْكن نُكران قيمة الأماكن التوثيقيَّة في القصيدة، أو حتى التخلِّي عن مقولة: إن القصيدة تحمل أصداء تجربة الشاعر الواقعيَّة. لكن أيُّ مفهومٍ للوثائقيَّة هاهنا وأيَّة أصداء؟ إنها الوثائقيَّة اللغويَّة الشاعريَّة، الكامنة في المتخيَّل المتحوِّل.. الوثائقيَّة التي تنظر بشموليَّة إلى النصِّ وسياقه، وإلى الشِّعريَّة الوظيفيَّة للمفردات بينهما، لا وثائقيَّة المطابقة القسريَّة المفترضة بين لغة الشاعر ومنطق الواقع؛ فتلك (الأخيرة)، لعَمْري، قاصمةُ الشِّعر! لأنها إنَّما تَنبنى على أساسَين باطلَين: أوَّلهما- اعتقادٌ بوحدةٍ (عِلْميَّة/ ذِهنيَّة) في النصِّ، كأيِّ وثيقةٍ نثريَّةٍ، مع عدم استيعابٍ للتَّشَتُّت (الظاهريِّ) الذي تنبثق من ثناياه جماليَّاتُ النصِّ الشِّعري ودِلالاتُه الخاصَّة. والآخَر، من ذَينك الأساسَين الباطلَين: محاكمةُ لغةِ الشِّعر إلى لغةِ النثر. وثَمَّةَ يُصطَدم بغياب ذلكما الأساسَين أصلًا من العمل الشِّعريّ- ناهيك عن تَعدُّديَّة الوقائع نفسها وتحوُّليَّة الإحالات إليها- وساعتئذ: إمَّا أن يُضَحَّى بالشِّعر، أو أن يُضَحَّى بالواقع وقرائنه، أو أن يُضَحَّى بهما معًا!

د- وختامًا

أ. لقد طَـبَعَتْ حياةُ العرب قبل الإسلام الإنسانَ بطابعها الخاصّ، قَلِقًا في نفسه وذهنه، «لا أَدْرِيًّا»:

٤٥- وما أَدري إذا يَمَّمْتُ وَجْهًا	أُرِيْـدُ الخَيْـرَ أَيَّـهُمـا يَلِيْـنِي
٤٦- أَأَلْـخَيْرُ الذي أَنـا أَبْتَغِيْــهِ	أَمِ الشَّرُّ الذي هُوَ يَبْـتَغِيْـنِي
٤٧- دَعِيْ ماذا عَلِمْتُ سَـأَتَّـقِيْـهِ	ولكنْ بالـمُغَـيَّبِ نَبِّئِيْـنِي[1]

في مجتمعٍ قَبَلِيٍّ تَحْكُمُه أعراف وتقاليد، تُضيف على أسباب القلق في الحياة اليوميَّة أسبابًا. كما تَحْكُمُه أساطيرُ وخرافاتٌ، لا تُشبع نَهَمَ الذِّهن وعَطَشَ الرُّوح إلى الفهم والقناعة والرِّضا. فإذا هي تَستبدُّ بالإنسان دواعي التساؤل والشَّكِّ، لتُبعده عن الاستمتاع بالحياة العابرة إلى التفكير في قضايا الإنسان الوجوديَّة وكُلِّـيَّاته المصيريَّة. في الوقت الذي كانت الحياة الجاهليَّة قد طَبَعَتْ ابنَها بطابعها: قَوِيًّا في تحدِّي ظروفه تلك، في حُزنٍ مُمِضٍّ دَفينٍ، يَمَسُّ أعمقَ مشاعره

---

(١) المثقِّب العَبْديّ، ٢١٢- ٢١٣.

الإنسانيَّة. ولعلَّ في هذا كُلِّه سِرًّا من أسرار خُلود هذا الشِّعر، وامتيازه على ما جاء بعده من شِعرٍ في الإسلام، فَرَغَ فيه أصحابُه كثيرًا إلى همومهم الذاتيَّة، وملذَّاتهم الضَّيِّقة. فالشِّعر الجاهليّ- من هذا الوجه- يُشبه حالَ الأدب اليونانيّ في معترَكِ بيئته التي أشبهتْ- إلى حدٍّ ما- حياةَ العرب قبل الإسلام.

ب. إنَّ معلَّقة امرئ القيس لتَبدو مِرآة لتساؤلات الفِكْر والرُّوح تلك. تَعكس نظرةَ إنسان العصر الجاهليّ القَلِقَة إلى الصراع الوجوديّ في الكَون بين بواعث الحياة ودواعي الفَناء، وأسئلته التي شَغَلَتْ البشريَّة منذ الأزل. مُعبِّرًا عن ذلك عبر نقلاتٍ خمسٍ بين لوحات المعلَّقة: (الأطلال- الأُنثى- اللَّيل - الفَرَس- المَطَر). يستوظفها الشاعرُ للتعبير عن تجربته الفرديَّة، ثم يُسقطها على عموم التجربة الوجوديَّة. حيث تَدور القصيدةُ دَوْرَتَها من الأطلال إلى الأطلال، حينما لا يُمسي الماءُ نفسُه (وهو عُنصر الحياة الأوَّل) خيرًا كُلَّا وخِصبًا ونعمة، إلَّا بما هو في الوقت ذاته: دمارٌ، وهلاكٌ، ونقمةٌ، وأطلالٌ أيضًا:

١-١- قِفا نَـبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ ومَنْزِلِ   بِسِـقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُوْلِ فَحَوْمَلِ

....

٦- وإنَّ شِـفـائِـيْ عَـبْرَةٌ مـهـراقَـــةٌ   وهَلْ عِنْدَ رَسْـمٍ دارسٍ مِنْ مُعَـوَّلِ

٢-٧- كَدَأْبِكَ فـي أُمِّ الحُـوَيْـرِثِ قَبْلَـهـا   وجـارَتِهـا أُمِّ الـرَّبـابِ بِمَـأْسَـلِ

....

٣٢- كبِكْرِ مُقَانَاةِ البَياضِ بِصُفْرَةٍ غَذاها نَمِيْرُ الماءِ غَيْرُ المُحَلَّلِ

٣٤- وجِيْدٍ كجِيْدِ الرِّئْمِ ليسَ بِفاحِشٍ إذا هِيَ نَصَّتْهُ ولا بِمُعَطَّلِ

....

٣٨- وتَعْطُوْ بِرَخْصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أَساريعُ ظَبْيٍ أو مَساوِيْكُ إِسْحِلِ

٣٩- تُضِيْءُ الظَّلامَ بالعِشَاءِ كأنَّها مَنارةُ مُمْسَى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

....

٣-٤٤- ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي

....

٤-٤٩- وقد أَغْتَدِيْ والطَّيْرُ في وُكُناتِها بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوابِدِ هَيْكَلِ

٥٠- مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

....

٥٦- لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وساقَا نَعامَةٍ وإِرْخاءُ سِرْحانٍ وتَقْرِيْبُ تَتْفُلِ

....

٥-٦٧- أَحارِ تَرَى بَرْقًا أُرِيْكَ وَمِيْضَهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

٦٨- يُضِيءُ سَنَاهُ أو مَصابِيْحُ راهِبٍ أهانَ السَّلِيْطَ في الذُّبالِ المُفَتَّلِ

....

٧٠- وأَضْحَى يَسُحُّ الماءَ عَنْ كُلِّ فَيْقَةٍ   يَكُبُّ على الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

٧١- وتَيْماءَ لم يَتْرُكْ بها جِذْعَ نَخْلَةٍ   ولا أُطُمًا إلَّا مَشِيْدًا بِجَنْدَلِ

٧٤- وأَلْقَى بِصَحراءِ الغَبِيْطِ بَعاعَهُ   نُزُوْلَ اليَمانِيْ ذِيْ العِيَابِ المُخَوَّلِ

....

٧٧- وأَلْقَى بِبُسْيَانَ معَ اللَّيلِ بَرْكَهُ   فأَنْزَلَ مِنْهُ العُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ

ج. إن هذا المزاج شِبه العَدَميِّ- برموزه المختلفة- كان وراء بناء القصيدة على هذا النَّسَق. في وحدةٍ أفضت إلى نهايةٍ منطقيَّةٍ تمامًا، وَفق تصوُّرات الشاعر وثقافته. وهي وحدة ذات بنية رؤيويَّة، تبدو إنسانيَّة عامَّة؛ إذ يمكن- على سبيل المثال- أن تُقارن في الشِّعر الحديث بقصيدة «الأرض اليباب»، لـ(ت. س. إليوت، ١٨٨٨-١٩٦٥)، التي تتكوَّن كذلك من خمس وحدات، تُفضي في وحدتها الرابعة- تمامًا كما أفضت معلَّقةُ امرئ القيس- إلى: «الموت بالماء»، ثم في وحدتها الخامسة إلى: «ما قاله الرَّعد».

د. مِن ثَمَّ، فإذا كان كثيرٌ من الشِّعر الجاهليِّ يبدو واقفًا في منتصف الطريق، حسب زعم (مونرو)[1]؛ لأن خواتيم القصائد الشفاهيَّة عمومًا تميل إلى «عدم الاستقرار، وإلى أن تكون أكثر اختلافًا من مطالعها»- نتيجةَ اعتماد النصِّ على الصوت البَشَريِّ في تأثيره الغنائيِّ على السامعين، إضافةً إلى حرص الشاعر في

---

(١) يُنظر: ٣٥.

لحظةٍ ما على سرعة إنهاء قصيدته حين يَخْشَى ضَجَرَ الجمهور- إذا صحَّ أن ذلك كذلك، فإن هذه القراءة في معلَّقة امرئ القيس تكشف عن خِلافه. وإذا كان (آربري) أيضًا، وغيره من الباحثين، قد زعموا مثلَ تلك الخاتمة الفجائيَّة في قصيدة امرئ القيس تحديدًا[1]، فإنَّما ذلك إعادةٌ منهم لملحوظة (ابن رشيق)[2] العتيقة، بمعياريَّتها الظاهريَّة الخطابيَّة، حينما ذهب إلى أن امرأ القيس ممَّن «يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلِّقة، وفيها راغبةٌ مشتهيةٌ، ويبقَى الكلامُ مبتورًا كأنَّه لم يَتعمَّد جعله خاتمة»، وأنَّه في معلَّقته «لم يجعل لها قاعدةً كما فَعَلَ غيرُه من أصحاب المعلَّقات، وهي أفضلها».

هـ. إذا كان الإلحاح في تطلُّب الوحدة قد بات من مخلَّفات الطَّرح الأساس في رومانسيَّات القرن التاسع عشر حول «الوحدة العضويَّة»[3]، فإن قضيَّة وحدة النصِّ عمومًا ليست في النهاية إلَّا قضيَّة قراءة. والحديث عن تفكُّك القصيدة الجاهليَّة وافتقارها إلى الوحدة، كثيرًا ما تَنجم أحكامُه- إضافةً إلى أسباب الجهل بالسياق الثقافيِّ للنصِّ- عن خَلْطٍ جوهريٍّ بين الوعي بـ(الفَنِّ) والوعي بـ(العِلْم)، أي بين طبيعة العمل الشِّعريِّ بوصفه عملًا فنيًّا، مليئًا بالثغرات والقفزات، الأصيلة في هويَّته-- بما أنه لغةُ هذه النفس المتقلِّبة بأهوائها وخواطرها، التي تنبعث انبعاث الرؤى والأحلام، والتي تحتاج إلى مَن يَعْبُرُها

(١) يُنظر: أبو ديب، ١٤٩- ١٥٠.

(٢) ١: ٢٤٠- ٢٤١.

(٣) كما تقول، بحقٍّ، (ستِتْكِفِتْش، سوزان). (يُنظر: **القراءات البنيويَّة**، ١١٤).

ويُفسِّرها-- وبين طبيعة غير الشِّعر من الكلام، ذي المنطق الذهنيِّ المنتظم. والمفارقة هنا أن أحكام هذا المنطق النثريِّ العِلميِّ على الشِّعر القديم هي ذات أحكامه على الشِّعر الحديث والفنِّ الحديث.

و. جديرٌ بالتأكيد أن «قِفا نَبْكِ» قد جاءت تحمل أهمَّ رموز القصيدة الجاهليَّة النَّمَطِيَّة الرئيسة، في بناها الجزئيَّة والكُليَّة؛ فإذا كانت الصُّوَر المختلفة للأُمومة أو الخُصوبة، مثلًا، قد جمعها العرب، «كالمهاة والغزالة والحِصان، من الحيوان، والنخلة والسُّمُرة، من النبات، والمرأة، من الإنسان، فجعلوها رموزًا مقدَّسة للشمس الأُمّ»- كما يشير (علي البطل)[1]- فإن هذه كلَّها قد حوتها «قِفا نَبْكِ» وزيادة؛ بحيث يمكن القول إنَّ ما في الشِّعر الجاهليِّ كُلّه ليس إلَّا تنويعات على تلك الأقانيم الرمزيَّة التي رُصدت وحُلِّلت في معلَّقة امرئ القيس. ومِن ثَمَّ جاء مُرَكَّبُ القصيدة في لوحاته الخمس يُشخِّص نموذجًا يُماثل ما تصفه (سوزان ستِتْكِفِتْش)[2] عن (الشعائر الموسميَّة) بأوجهها الثلاثة: الزراعيِّ، والجنسيِّ، والتضحية بالدَّم. الأمر الذي يمنح معلَّقة امرئ القيس قيمتها المفتاحيَّة الخاصَّة لدرس الشِّعر القديم.

ز. يجدر بالدارس كذلك أن يُسجِّل هنا أنَّ هذا الإِحكامَ في شبكةِ علاقاتِ النصِّ الإشاريَّة- بأسرارها النصوصيَّة والرمزيَّة والأسطوريَّة- هو خيرُ ما يُمْكِنُ

---

(١) ٥٧.

(٢) يُنظر: **أدب السياسة**، ٧١- ٧٢.

الركونُ إليه لتوثيق انتماء مثل هذه القصيدة إلى شاعرٍ جاهليٍّ، اسمه (امرؤ القيس)، شُهِرَ لدَى العرب بطبقته الفنيَّة الأُولى.

ح. إنَّ مُراعاة جذور الصُّوَر الميثولوجيَّة في القصيدة الجاهليَّة يُمِدُّها بشبكة روابطها الإشاريَّة، فيُستطاع بوساطتها تأمُّل الدِّلالات الشِّعريَّة. إضافةً إلى أنها تكشف البيئة التي صَدَرَ عنها الشاعر، والفِكْرَ الذي كان ينتمي إليه. وذلك ما يَمنح القصيدةَ، في المستوى المعرفيِّ، قيمتَها المفتاحيَّة لدرس الثقافة الميثولوجيَّة لعصر الشاعر، تلك الثقافة ذات الطابع الوَثَنِيِّ السائد، وقد لا تخلو من ملامح مجوسيَّة، وأخرى نصرانيَّة، وربما يهوديَّة[1]. ومن هذا المنطلق فلدارسٍ أن يربط الجاهليَّة الأخيرة بالجاهليَّات العربيَّة الأُولى، منذ ما يسمِّيه (نجيب البهبيتي) «المعلَّقة العربيَّة الأُولى»، عانيًا «ملحمة جَلْجَامِش»، تحديدًا. غير أنه يتحتَّم عِلميًّا مراعاة التطوُّر الطبيعيّ والتاريخيّ، الذي يشهد به تطوُّرُ القصيدة الجاهليَّة نفسه، منذ امرئ القيس إلى لَبيد بن ربيعة؛ بحيث يُستضاء بتراث الميثولوجيا العربيَّة لفهم رواسبها المشكِّلة للقصيدة القديمة، في حَذَرٍ من مَغَبَّة التعميم أو الخلط بين ما كان أصلًا وما تحوَّل إلى محض أثرٍ راسب. مثلما أن لدارسٍ آخر في هذا المضمار أن يرَى في عقائد العرب في النجوم والكواكب تفريعاتٍ شبيهةً بعناصر الصُّورة الشِّعريَّة، مِن قَبِيْل ما يفعله (نَصْرَت عبدالرَّحمٰن) في ربطه صُوَر

---

(١) وهذا التوازن المنهجيّ بين النصِّ والسياق يحسم الجَدَلَ حول عقيدة امرئ القيس، مِن قائلٍ بوثنيَّته، وقائلٍ بنصرانيَّته، أو مزدكيَّته، (يُنظر: مكِّي، ٩٢- ١٠٣)؛ فالواضح أنه كان وثنيًّا، كمعظم قومه، متأثِّرًا، آثارًا متفاوتةً، بالعقائد التي عاصرها منتشرةً في شِبه الجزيرة.

الحيوان في القصيدة الجاهليَّة بعقائد العرب حول النجوم المسمَّاة باسم تلك الحيوانات. لولا أنه بذلك- على افتراض صحَّة أطروحته- يبدو قد انشغل بالفرع عن الأصلِ الأوَّلِ المشترك، المتمثِّل في الأقانيم الثلاثة للعقيدة العربيَّة: (الشمس والقَمَر والزُّهْرَة)، التي يَظهر تعلُّقهم بها في مختلف عناصر تجربتهم الثقافيَّة، وأنَّ ربط هذه الأقانيم بنظائرها في واقعهم- كما تَدُلُّ مكتشفات الآثار المعاصرة- كان أسبق لديهم من انتقال الصُّورة إلى تَخَـيُّل النجوم وتسمياتها وما حِيْك عليها من أساطير.

ط. لعلَّه قد اتَّضح، من خلال هذا المشروع القرائيِّ، ما يُمكن منهاجيًّا أن تقدِّمه مكتشفاتُ الآثار لدارسي الأدب من مداخل قرائيَّة جديدة، تُثري ببراهينها العِلميَّة المادِّيَّة تحليلَ الشِّعر القديم ونقدَه. إلَّا أنه لا بُدَّ من التذكير بأن هذه القراءة ليست إلَّا مَدخلًا في مشروعٍ يهدف إلى إعادة استكشاف الشِّعر القديم في ضوء معطيات البحوث الأثريَّة والميثولوجيَّة الحديثة.



ثانياً – مفاتيح القصيدة الجاهلية

(من الاستقراء إلى التنظير*)

أ– التصنيف:

١ – الكواكب والنجوم:
مفتاح الشمس
مفتاح القَمَر
مفتاح الزُّهْرَة

٢ – المكـان:
مفتاح الطَّلَل
مفتاح المكان

٣ – الحيوان:
مفتاح الناقة
مفتاح الفَرَس
مفتاح الثَّوْر الوحشي

---

* بعض هذه المفاتيح لا تَرِد في معلَّقة امرئ القيس (محورِ القراءة)، لكنَّها وَرَدَت فيها أصولها أو مرادفاتها، كما أُشيرَ إلى ذلك في أثناء القراءة.

مفتاح حمار الوحش

مفتاح المها

مفتاح الغزال

مفتاح الظَّبْي

مفتاح الظليم

مفتاح البَيضة

مفتاح الدُّرَّة

٤- النبت والشجر: مفتاح النخل

مفتاح السَّمُر

٥- الجوّ- الطبيعة: مفتاح المطر

مفتاح الماء

٦- الإنسان: مفتاح المرأة (وأسمائها)

٧- مفتاح الخمر

٨- مفتاح البناء (جدليَّة الفَناء والحياة، وتداعي الصُّوَر)

ب - التسلسل :

(شكل ٢)

تجربة الإنسان الوثني الشِّعريَّة

(من خلال القصيدة الجاهليَّة*)



* الإشارة (؟) للتنبيه إلى أن إدراج المفتاح في مكانه محض احتمال، أو أنه قد يحمل دلالات لغويَّة متحوِّلة، كأسماء «الأماكن» تحديدًا.

مفتاح النخل

مفتاح السَّمُر

↑

مفتاح المطر

↑

مفتاح المـاء

↑

مفتاح الخمر

↑

مفتاح الطَّـلَل

↑

مفتاح المكان(؟)

ملحقات

الملحــق ١

(جدول ٢)[1]

تجربة الإنسان الوثنيِّ الوجوديَّة

(أقانيم الرموز الرئيسة وأهم مرادفاتها)[2]

أقانيـم	الصنم / الرمـز	المكـان	التاريـخ	مَن عَـبَـدَه / مَن عَرَفَـه
الشمس	تَيم ذو الخلصة	نجد السراة: تبالة، بـين مكَّة والـيَمَن، علـى بضـع مراحـل مـن مكَّة، بالعبلاء	إلى ظهور الإسلام إلى فتح مكَّة: ٨/٩هـ	تميم هوازن، خَـثْعَم، بَجيلـة، أزد، السـراة، الحـارث بـن كعـب، جَرم، زبيد، الغوث بن مُرّ بـن أُدّ، باهلة بن أعصر. سـدنته: هلال بن عامر، بنو أُمامـة مـن باهلة بن أعصر
	ذو الشَّرَى	شَمال الجزيرة	إلى القرن١م	الثموديُّون

---

(١) (جدول ١): تضمَّنته الدراسة، (راجع: ب).

(٢) – اقتُصر على أشهر الأسماء، وما دارت حوله الدراسة، وأمكن إدراجه ضمن الأقانيم الثلاثة.

– اعتُمد في هذا التصنيف على ما ورد في مواطن متفرِّقة من مراجع الدراسة التي تناولت أديان العرب: كالكلبي، الأصنام؛ ابن حبيب؛ الطبرسي؛ الحموي؛ جواد علي؛ سفر ومصطفى؛ وكُتب الأنصاري؛ والروسان.

– إدراج بعض الأسماء: كذي الخلصة، ونهي، ويغوث، وسواع، ومناة، في أماكنها من الأقانيم الثلاثة، كان على سبيل الرُّجحان من خلال قرائن وَصْفِها في المراجع.

		البتراء، حوران،	إلى ٢٧٣م	الأنباط
		الحجاز، م.صالح		
		غدير بدينة، عَرْعَر،	إلى القرن٤م	الصفويُّون
		خطّ الأنابيب،		
		الأردن، سوريا		
		السراة	إلى ظهور الإسلام	دَوْس
		جنوب الجزيرة	إلى ظهور الإسلام	الحارث بن يَشكر من الأزد
	شمس	شَمال الجزيرة	إلى القرن١م	الثموديُّون
		العراق: الحَضْر	إلى ٢٤١/٢٤٠م	عرب مدينة الحَضْر
		شَمال الجزيرة	إلى ٢٧٣م	التدمريُّون
		شَمال الجزيرة	إلى القرن٤م	الصفويُّون
		المعسال– اليَمَن	ق٢م: سبأ وذو ريدان	السبئيُّون
		جبل قرنين– اليَمَن	ق٣م: سبأ وذو ريدان	السبئيُّون
		جبل خيزر– اليَمَن	ق٣م: سبأ وذو ريدان	السبئيُّون
		وسط الجزيرة	إلى ظهور الإسلام	تميم، أُدّ، ضَبَّة، تَيْم، عَدِيّ،
				عكل، ثور، سدنته: من تميم
		مكَّة	إلى ظهور الإسلام	قريش
	اللات	الشَّمال– روافة	إلى القرن١م	الثموديُّون
		العراق: الحَضْر	إلى ٢٤١/٢٤٠م	أهل الحَضْر
		شَمال الجزيرة	إلى ٢٧٣م	الأنباط، التدمريُّون
		غدير بدينة، عَرْعَر،	إلى القرن٤م	الصفويُّون
		سكاكا، خان الزيت،		
		الشاظي، الأردن،		
		العراق، سوريَّة		
		قرية (الفاو)	ق٢ق.م– ق٥م	كِنْدَة

		الطائف: عند منارة مسجده اليُسرَى	إلى إسلام ثقيف	ثقيف، قريش، كُلُّ العرب، سدنتها: بنو مُعَتِّب من ثقيف
	نَسْر	العراق العراق: الحَضْر اليَمَن: بلخع، غمدان جنوب الجزيرة وشَمالها	عصر نُوح إلى ٢٤١/٢٤٠م إلى ظهور الإسلام إلى ظهور الإسلام	قوم نُوح أهل مدينة الحَضْر حِمْيَر حِمْيَر، خَثْعَم، مُراد
	نهي	دومة الجندل	إلى القرن١م	الثموديُّون
	هُبَل	شَمال الجزيرة مدائن صالح شَمال الجزيرة مكَّة	إلى القرن١م ١ق.م– ١م إلى ظهور الإسلام إلى فتح مكَّة٨/٩هـ	المؤابيُّون، والثموديُّون الأنباط بَكر، مالك، ملكان، كلب قريش، كنانة
	اليَعبوب	بلاد طيّ	قُبيل الإسلام	جَديلة من طيّ
	يَعُوق	العراق اليَمَن: أرحب، خيوان	عصر نُوح إلى ظهور الإسلام	قوم نُوح كَهْلان، همدان، خولان، أهل خيوان
	يَغُوث	العراق شَمال الجزيرة جنوب الجزيرة: أكمة مَذحج، أنعم، نجران	عصر نُوح إلى ظهور الإسلام إلى ظهور الإسلام	قوم نُوح بطنان من طيّ، وهوازن مَذْحِج، بعض مُراد، أهل جُرَش بنو الحارث بن كعب
القَمَر	تالب	اليَمَن: ريام/ترعة	سبأ وذو ريدان	بنو يرم/ ريام، همدان، حِمْيَر
	جدّ	شَمال الجزيرة العراق: الحَضْر	إلى القرن١م إلى ٢٤١/٢٤٠م	الثموديُّون أهل الحَضْر

		شَمال الجزيرة شَمال الجزيرة نجد	إلى ٢٧٣م إلى القرن٤م	الأنباط، التدمريُّون الصفويُّون تميم، هو جدّ بني تميم (!)
	دد / ودّ	اليَمَن	العصر المعيني	المعينيُّون
	سن / سبن	اليَمَن	السبئيُّون	السبئيُّون
	سن / سين	حضرموت	السبئيُّون	السبئيُّون
	شهر	شَمال الجزيرة اليَمَن	قبل الميلاد السبئيُّون	الآراميُّون السبئيُّون
	عم	اليَمَن	ق١٠ق.م– ق٢ق.م	القتبانيُّون
	كهل / كهلن / كهلان	قرية (الفاو)	ق٢ق.م– ق٥م	كِنْدَة
	المقة	اليَمَن	السبئيُّون	السبئيُّون
	مناف	شَمال الجزيرة شَمال الجزيرة شَمال الحجاز مكَّة	إلى القرن١م إلى القرن٤م إلى القرن٥م (؟) قُبيل الإسلام	الثموديُّون الصفويُّون اللحيانيُّون قريش، هُذيل
	هكهل وَدّ	تيماء، تبوك، حائل العراق العُلا شَمال الجزيرة شَمال الجزيرة: ديدان قرية (الفاو)	إلى القرن١م عصر نُوح العصر المعيني إلى القرن١م إلى القرن٥م (؟) ق٢ق.م– ق٥م	الثموديُّون قوم نُوح قبائل مختلفة الثموديُّون الديدانيُّون كِنْدَة

		دومة الجندل اليَمَن اليَمَن– أوسان اليَمَن	إلى غزوة تبوك: ٩هـ العصر المعيني ق١٠ق.م– ق٢ق.م السبئيُّون	عوف بن عُذرة من قُضاعة، كَلْب: (سدنته)، وَبْرَة، الخزرج، الأوس، هُذَيْل، لَخْم، تميم، طَي المعينيُّون القتبانيُّون السبئيُّون
	وُدّ/ أُدّ	مكَّة	قُبيل الإسلام	قريش
الزُّهْرَة	رضى / رضو	شَمال الجزيرة شَمال الجزيرة شَمال الجزيرة	إلى القرن١م إلى ٢٧٣م إلى القرن٤م	الثموديُّون التدمريُّون الصفويُّون
	رضاء	وسط الجزيرة	إلى ظهور الإسلام	تميم، طَي
	سواع	العراق غرب الجزيرة: نَعمان، رُهاط: بطن نخلة: بين وادي فاطمة والحُديبيَّة/ ينبع جنوب الجزيرة	عصر نُوح إلى ظهور الإسلام إلى ظهور الإسلام	قوم نُوح هُذيل، كنانة، مُزينة، عَمْرو بن قيس بن عيلان، وكَثِيْرٌ من مُضَر، سدنته: (بنو صاهلة وبنو لحيان، من هُذيل) آل ذي الكلاع من حِمْيَر
	عثتر	اليَمَن اليَمَن: حجر كحلان اليَمَن شَمال الجزيرة	العصر المعيني ق١٠ق.م– ق٢ق.م السبئيُّون إلى القرن١م	المعينيُّون القتبانيُّون السبئيُّون الثموديُّون، وغيرهم. كان من كَهَـنَتِـه في دومة الجندل: المَلِكَة تِلخونو Te'lhunu «الكاهنة» (٦٩٥–

		شَمال الجزيرة شَمال الحجاز قرية (الفاو)	إلى ٢٧٣م إلى القرن٥م (؟) ق٢ق.م– ق٥م	٦٩٠ق.م)، والمَلِكَة تَبُؤَة Tabuua(؟) التدمريُّون اللحيانيُّون كِنْدَة
	العُزَّى	العراق: الحِيرة وادي نخلة: حراض: سُقام وسط الجزيرة شَمال الجزيرة	ق٦م إلى فتح مكَّة٩/٨هـ قبل الميلاد	إمارة المناذرة قريش، جُشَم، النَّضْر، غَنِي، باهلة، سُليم، غَطَفان، طَي، سعد بن بكر، تميم. سدنتها: (بنو شيبان من سُليم)، بنو صرمة بن مُرَّة الكنعانيُّون، العمُّونيُّون
	ملك	شَمال الجزيرة دومة الجندل شَمال الجزيرة: م.صالح	إلى القرن١م إلى ٢٧٣م إلى ٢٧٣م	الثموديُّون الأنباط، التدمريُّون الأنباط، التدمريُّون
	مناة	شَمال الجزيرة قرية (الفاو) ناحية المشلل: ٧أميال من المدينة إلى مكَّة، بالقديد: على سِيْف البحر وسط الجزيرة	إلى القرن٥م (؟) ق٢ق.م– ق٥م إلى سنة ٨هـ إلى ظهور الإسلام	اللحيانيُّون كِنْدَة الأزد (سدنتها من الأزد: الغطاريف)، الأوس، الخزرج، سعد هذيم، هُذيل، خزاعة، قُضاعة (إلاَّ وَبْرَة)، قريش، وجميع العرب تميم، بنو كعب

الملحـــق ٢

نَصُّ « قِفا نَبْكِ »

١- قِـفا نَـبْكِ مِنْ ذِكْـرَى حَبِيْـبٍ ومَنْزِلِ ... بِسِـقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُوْلِ فَحَوْمَـلِ

٢- فتُوْضِـحَ فالمِقْـرَاةِ لـم يَعْفُ رَسْمُها ... لِـما نَسَجَتْها مـن جَنُـوْبٍ وشَمْـأَلِ

٣- تَـرَى بَعَـرَ الآرامِ فـي عَرَصـاتِها ... وقِيـعـانِهـا كـأَنَّـــهُ حَـــبُّ فُلْـفُـلِ

٤- كأَنِّي غَـداةَ البَيْـنِ يَـوْمَ تَحَمَّلُـوا ... لـدَى سَمُـراتِ الحَـيِّ ناقِفُ حَنْظَلِ

٥- وُقُـوْفًا بِها صَحْبِي عَلَـيَّ مَطِيَّـهُمْ ... يقولـون : لا تَهْلِـكْ أَسًـى وتَجَمَّـلِ

٦- وإنَّ شِـفـائِـيْ عَـبْـرَةٌ مـهـراقَـــةٌ ... وهَلْ عِنْدَ رَسْـمٍ دارسٍ مِنْ مُـعَـوَّلِ

٧- كَدَأْبِكَ فـي أُمِّ الحُـوَيْـرِثِ قَبْـلَـها ... وجـارَتِها أُمِّ الـرَّبـابِ بِمَـأْسَـلِ

٨- ففاضَـتْ دُمُـوْعُ العَـيْنِ مِنِّـي صَبابَةً ... علـى النَّحْرِ حـتَّى بَـلَّ دَمْعِيَ مِـحْمَلِي

٩- أَلا رُبَّ يَـوْمٍ لـكَ مِنْـهُـنَّ صالـحٍ ... ولاسيَّـمـا يَـوْمٌ بـدارةِ جُلْـجُـلِ

١٠- ويَـوْمَ عَقَـرْتُ للعَـذارَى مَطِيَّـتي ... فيـا عَجَـبًا مـن كُـوْرِهـا المُتَحَمَّـلِ

١١- فَظَـلَّ العَـذارَى يَرْتَـمِـيْنَ بِلَحْمِهـا ... وشَـحْـمٍ كهُـدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّـلِ

١٢- ويَـوْمَ دَخَلْـتُ الخِـدْرَ خِدْرَ عُنَـيْزَةٍ ... فقالـتْ : لَـكَ الوَيْلاتُ إِنَّـكَ مُرْجِلي

١٣- تَقُـوْلُ- وقد مَالَ الغَبيطُ بنا معـًا-: ... عَقَـرْتَ بَعـيريْ يا امرأَ القَيْسِ فانزِلِ

١٤- فقُلْتُ لها : سِيْرِيْ وأَرْخِيْ زِمامَهُ ولا تُبْعِدِيْنِيْ مِن جَناكِ المُعَلَّلِ
١٥- فمِثْلُكِ حُبْلَى قد طَرَقْتُ ومرْضِعٌ فأَلْهَيْتُها عن ذي تَمائِمَ مُحْوِلِ
١٦- إذا ما بَكَى مِن خَلْفِها انْصَرَفَتْ لَهُ بِشِقٍّ وشِقِّي تَحْتَها لم يُحَوَّلِ
١٧- ويَوْمًا على ظَهْرِ الكَثِيْبِ تَعَذَّرَتْ عَلَيَّ وآلَتْ حَلْفَةً لم تُحَلَّلِ
١٨- أَفاطِمُ مَهْلًا بعضَ هذا التَّدَلُّلِ وإنْ كُنتِ قد أَزمَعْتِ صَرْمِيْ فَأَجْمِلِي
١٩- وإنْ تَكُ قد ساءَتْكِ مِنِّيْ خَلِيْقَةٌ فَسُلِّي ثِيابِي مِنْ ثِيابِكِ تَنْسُلِ
٢٠- أَغَرَّكِ مِنِّيْ أَنَّ حُبَّكِ قاتِلِي وأَنَّكِ مهما تَأْمُرِيْ القَلْبَ يَفْعَلِ
٢١- وما ذَرَفَتْ عيناكِ إلَّا لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكِ في أَعْشارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ
٢٢- وبَيْضَةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها تَمَتَّعْتُ من لَهْوٍ بها غيرَ مُعْجَلِ
٢٣- تَجاوزتُ أحراسًا إليها ومَعْشَرًا عَلَيَّ حِراصًا لو يُسِرُّونَ مَقْتَلِي
٢٤- إذا ما الثُّرَيَّا في السماءِ تَعَرَّضَتْ تَعَرُّضَ أَثناءِ الوِشاحِ المُفَصَّلِ
٢٥- فجئتُ وقد نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيابَها لَدَى السِّتْرِ إلَّا لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ
٢٦- فقالتْ : يَمِيْنَ اللهِ ما لَكَ حِيْلَةٌ وما إِنْ أَرَى عنكَ الغِوَايَةَ تَنْجَلِي
٢٧- خَرَجْتُ بها نَمْشِيْ نَجُرُّ وراءَنا على أَثَرَيْنا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ
٢٨- فَلَمَّا أَجَزْنا ساحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى بنا بَطْنُ خَبْتٍ ذي حِقافٍ عَقَنْقَلِ
٢٩- هَصَرْتُ بِفَوْدَي رأسِها فتَمايَلَتْ عَلَيَّ هَضِيْمَ الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْخَلِ
٣٠- إذا التَفَتَتْ نَحْوِيْ تَضَوَّعَ رِيْحُها نَسيمَ الصَّبَا جاءتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ
٣١- مُهَفْهَفَةٌ بَيضاءُ غَيْرُ مُفاضَةٍ ترائبُها مَصْقولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ
٣٢- كبِكْرِ مُقَانَاةِ البَياضِ بِصُفْرَةٍ غَذاها نَمِيْرُ الماءِ غَيْرُ المُحَلَّلِ

٣٣- تَصُـدُّ وتُبْـدِيْ عـن أَسِيْـلٍ وتَتَّـقِي بناظـرةٍ مِـنْ وَحْـشِ وَجْـرَةَ مُطْفِلِ
٣٤- وجِـيْدٍ كجِـيْدِ الرِّئْمِ ليسَ بِفاحِـشٍ إذا هِـيَ نَـصَّـتْـهُ ولا بِمُعَـطَّـلِ
٣٥- وفَـرْعٍ يُغَشِّـيْ الـمَتْنَ أَسْوَدَ فاحِمٍ أَثِـيْـثٍ كَقِـنْوِ النَّـخْلَـةِ الـمُتَعَثْكِـلِ
٣٦- غَدائـرُهُ مُسْتَشْـزِراتٌ إلـى العُـلَا تضـلُّ المَـدارَى فـي مُثَـنًّى ومُـرْسَلِ
٣٧- وكَشْـحٍ لَطِيْـفٍ كالجَدِيْـلِ مُـخَصَّرٍ وسـاقٍ كأُنْبُـوْبِ السَّقِـيِّ الـمُذَلَّـلِ
٣٨- وتَعْطُوْ بِرَخْصٍ غَيْـرِ شَـثْـنٍ كَأَنَّـهُ أَسـاريعُ ظَـبْيٍ أو مَساوِيْكُ إِسْحِـلِ
٣٩- تُـضِـيْءُ الظَّـلامَ بالعِـشَـاءِ كأنَّهـا مَـنَـارةُ مُـمْسَـى راهِـبٍ مُتَـبَـتِّـلِ
٤٠- وتُضْحِيْ فَتِيْتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِها نَـؤُوْمَ الضُّحَـى لـم تَنْتَطِقْ عن تَفَضُّلِ
٤١- إلـى مِثْلِهـا يَرْنُـو الحَلِيْـمُ صَبابـةً إذا مـا اسْبَكَـرَّتْ بـينَ دِرْعٍ ومِـجْوَلِ
٤٢- تَسَلَّـتْ عَمَاياتُ الرِّجالِ عن الصِّبَا وليس صِبَـايَ عـن هَواهـا بِمُنْسَـلِ
٤٣- ألا رُبَّ خَصْـمٍ فيـكِ أَلْوَى رَدَدْتُـهُ نَصِيْـحٍ على تَعْذَالِـهِ غيـرِ مُـؤْتَـلِ
٤٤- ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَـى سُدُوْلَـهُ عَلَـيَّ بـأَنْـواعِ الهُـمُـوْمِ لِـيَـبْـتَـلِـي
٤٥- فَقُلْـتُ لَـهُ ، لَـمَّـا تَـمَطَّى بِصُلْبِـهِ وأَرْدَفَ أَعْـجـازًا ونـاءَ بِكَـلْـكَـلِ
٤٦- ألا أَيُّهـا اللَّيْـلُ الطَّوِيْـلُ ألا انْجَلِـيْ بِصُبْـحٍ ومـا الإِصبـاحُ مِنْـكَ بأَمْثَلِ
٤٧- فيـا لـكَ مِـنْ لَيْـلٍ كَـأَنَّ نُجُوْمَـهُ بِكُـلِّ مُغَـارِ الفَتْـلِ شُـدَّتْ بِيَـذْبُـلِ
٤٨- كـأَنَّ الثُّرَيَّـا عُلِّـقَـتْ فـي مَصامِها بأَمْـراسِ كَتَّـانٍ إلـى صُـمِّ جَـنْـدَلِ
٤٩- وقد أَغْتَدِيْ والطَّـيْـرُ في وُكُنَاتِهــا بِمُنْجَـرِدٍ قَـيْـدِ الأَوابِـدِ هَـيْـكَـلِ
٥٠- مِـكَـرٍّ مِـفَـرٍّ مُـقْـبِـلٍ مُدْبِـرٍ مَعـًا كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
٥١- كُمَـيْتٍ يَـزِلُّ اللِّبْـدُ عن حالِ مَتْنِـهِ كمـا زَلَّـتِ الصَّفْـوَاءُ بالـمُتَنَـزَّلِ

٥٢- مِسَـحٍّ إذا ما السَّابِحاتُ على الوَنَى أَثَـرْنَ غُـبـارًا بالكَـدِيْـدِ الـمُرَكَّـلِ
٥٣- علـى العَقْـبِ جَيَّاشٍ كأَنَّ اهتزامَهُ إذا جـاشَ فيـهِ حَـمْـيُـهُ غَلْيُ مِرْجَلِ
٥٤- يطـيرُ الغُـلام الخِـفّ عن صَهَواتِهِ ويُلْـوِيْ بأَثْـوابِ العَنِـيْـفِ الْمُثَـقَّـلِ
٥٥- دَرِيْـرٍ كخُـذْرُوْفِ الـوَلِيْـدِ أَمَـرَّهُ تَقَـلُّـبُ كَـفَّـيْـهِ بِخَـيْـطٍ مُـوَصَّـلِ
٥٦- لَـهُ أَيْطَـلَا ظَـبْيٍ وسـاقَـا نَعامَـــةٍ وإِرْخـاءُ سِرْحـانٍ وتَقْـرِيْـبُ تَـتْـفُـلِ
٥٧- كَـأَنَّ علـى الكِتْفَـيْنِ مِنْـهُ إذا انْتَحَى مَـدَاكَ عَـرُوْسٍ أو صَلَايَـةَ حَنْظَـلِ
٥٨- وبـاتَ عليـهِ سَـرْجُـهُ ولِـجامُـهُ وبـاتَ بِعَيْنِـيْ قائمـًا غـيرَ مُـرْسَـلِ
٥٩- فَعَـنَّ لنـا سِـرْبٌ كـأَنَّ نِعـاجَـهُ عَـذارَى دوارٍ فـي الـمُلاءِ الـمُذَيَّلِ
٦٠- فأَدْبَـرْنَ كالجَـزْعِ الـمُفَصَّلِ بَيْـنَـهُ بِجِيْـدٍ مُعـمٍّ فـي العَشـيرةِ مُـخْـولِ
٦١- فأَلْـحَـقَـنـا بالـهـادِيـاتِ ودُوْنَــهُ جَواحِـرُهـا فـي صَـرَّةٍ لـم تَـزَيَّـلِ
٦٢- فعـادَى عِـداءً بَـيْنَ ثَـوْرٍ ونَعْـجَـةٍ دِراكـًا ولـم يُنْضَـحْ بِمـاءٍ فيُـغْسَلِ
٦٣- وظَـلَّ طُهـاةُ اللَّحـْمِ ما بَيْنَ مُنْضِجٍ صَفِيْـفَ شِـواءٍ أو قَدِيْـرٍ مُعَـجَّـلِ
٦٤- ورُحْنـا وراحَ الطِّرْفُ يَنْفُضُ رأسَهُ مَـتَى ما تَـرَقَّ العَـيْنُ فـيـهِ تَسَـفَّـلِ
٦٥- كـأَنَّ دِمـاءَ الـهـاديـاتِ بِنَـحْـرِهِ عُصـارَةُ حِـنَّـاءٍ بِشَـيْـبٍ مُـرَجَّـلِ
٦٦- وأنـتَ إذا استَدْبَرْتَـهُ سَـدَّ فَرْجَـهُ بِضَـافٍ فُوَيْـقَ الأَرضِ ليسَ بِأَعْزَلِ
٦٧- أَحـَارِ تَرَى بَـرْقـًا أُرِيْـكَ وَمِيْضَـــهُ كَـلَمْـعِ اليَدَيْـنِ فـي حَبِـيٍّ مُكَـلَّـلِ
٦٨- يُضِـيْءُ سَـنَاهُ أو مَصابِـيْحُ راهِـبٍ أهـانَ السَّلِيْـطَ في الذُّبَـالِ الـمُفَتَّلِ
٦٩- قَعَـدْتُ لَـهُ وصُحْبَتِـيْ بَيْـنَ حامِرٍ وبَـيْـنَ إكـامٍ بُـعْـدَ مـا مُـتَـأَمَّـلِ
٧٠- وأَضْحَى يَسُحُّ المـاءَ عَنْ كُلِّ فَيْـقَـةٍ يَكُـبُّ على الأَذْقَـانِ دَوْحَ الكَنَهْـبَـلِ

٧١- وتَيْمَاءَ لم يَتْرُكْ بها جِذْعَ نَخْلَةٍ ولا أُطُمًا إلَّا مَشِيْدًا بِجَنْدَلِ

٧٢- كَأَنَّ ذُرَى رأسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً مِنَ السَّيْلِ والغُثَّاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ

٧٣- كَأَنَّ أَبَانًا فِي أَفانِيْنِ وَدْقِهِ كَبِيْرُ أُناسٍ في بِجادٍ مُزَمَّلِ

٧٤- وأَلْقَى بِصَحراءِ الغَبِيْطِ بَعَاعَهُ نُزُوْلَ اليَماني ذِيْ العِيَابِ المُخَوَّلِ

٧٥- كَأَنَّ سِباعًا فيه غَرْقَى غُدَيَّةً بأَرجائِهِ القُصْوَى أَنابِيْشُ عُنْصُلِ

٧٦- على قَطَنٍ بالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ وأَيْسَرُهُ على السِّتارِ فيَذْبُلِ

٧٧- وأَلْقَى بِبُسْيَان مَعَ اللَّيْلِ بَرْكَهُ فأَنْزَلَ مِنْهُ العُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ

الملحق ٣

(رسالة الباحث إلى الأنصاري)

بسم الله الرَّحمٰن الرحيم

٢٥ رجب ١٤١٨هـ= ٢٥ نوفمبر ١٩٩٧م

سعادة الأستاذ الدكتور / عبدالرَّحمٰن الطيِّب الأنصاري الموقَّر

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

أمّا بعد:

فقد استرعَى اهتمامي ما أسفرتْ عنه جهودكم في الاكتشافات الأثرية في المملكة، ولاسيما في قرية (الفاو). ولمّا كنتُ أحد المعنيِّين بدراسة الأدب القديم، فقد دهشتُ من عدم اهتمام الدارسين بالإفادة من تلك المكتشفات الملموسة، في إعادة قراءات الأدب الجاهلي وفهمه، وبخاصّة للعلاقات الواضحة بين هذين التراثين، ممَّا يمكن أن يفيد منه المختصُّون في كلا الحقلين، الآثار والأدب القديم. وأنا أعمل حاليًّا في مشروع بحثٍ عنوانه «مفاتيح القصيدة الجاهلية (نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا)»، ورجعتُ إلى المراجع الآثارية المتوافرة في مكتبة الجامعة في هذا الصدد، كما قمتُ بزيارات استقرائيَّة نقدية متتالية لمتحف الآثار بكلية الآداب. إلَّا أن ما يعنيني تحديدًا هو الإفادة من آخر النتائج التي توصّل إليها ذوو الاختصاص في الآثار، من

تحليل المكتشفات وقراءتها، وليس البحث الميداني، الذي يخرج بي عن مجال التخصُّص، والذي قد يُغنيني عنه المنشور أو المقتنَى في متاحف الآثار. لذا فإنني حريصٌ على الإفادة من توجيهاتكم الكريمة في هذا السبيل. وفي ذات لقاءٍ سريعٍ طرحتُ عليكم الموضوع فتفضَّلتم- كعادتكم- بالتشجيع للمضيّ في هذا البحث، وترحيبكم ببعض الأسئلة التي تَعْرِض لي في أثنائه:

١- لقد اطَّلعتُ على كتابكم («قرية» الفاو: صورةٌ للحضارة العربية قبل الإسلام في المملكة العربيَّة السعوديَّة، ط. جامعة الرِّياض، ١٩٨٢م). لكني لم أعثُر على كتابٍ غيره في هذا الموضوع. فهل هناك كتب أخرى لمزيد من دراسة هذه المكتشفات وتحليلها؟ وقد كنتم تشيرون في ذلك الكتاب إلى أنه مقدّمة سيتلوها إصدار موسَّع في عشرة مجلدات تحوي نتائج مواسم الحفريَّات. فإلى أين وصل هذا المشروع؟

٢- إذا كان زمن «قرية» يمكن تحديده فيما (بين القرن الثاني قبل الميلاد والخامس بعد الميلاد)، كما ذكرتم في كتابكم («قرية» الفاو، ص٣١)، فإن هذا يضعنا أمام سؤالٍ من شِقَّين:

أ- لِـمَ لا نجد إشارات لهذه القرية في التراث الجاهلي الذي يمتدّ منذ (القرن الخامس إلى القرن السادس الميلادي)؟ أم أن تاريخ (قرية)- في تصوُّركم- ينتهي قُبيل ما وصلنا من الشِّعر الجاهلي؟

ب- هل نجد في آثار (قرية)- وهي عاصمة كِنْدَة في ما يبدو- شيئًا عن (إمارة كِنْدَة) التي أسَّسها (حُجْر بن عَمْرو الكندي، الملقَّب بآكل المرار) والتي

تكوَّنت في شَمال الجزيرة (منذ النصف الأوّل من القرن الخامس إلى النصف الأوّل من القرن السادس تقريبًا)، وكانت أوَّل مملكةٍ توحِّد شِبه الجزيرة العربية سياسيًّا ولغويًّا (قبل منتصف القرن الخامس الميلادي)، كما يذهب إلى ذلك (نالينو)، وضَمَّت إليها في مرحلةٍ من المراحل إمارةَ المناذرة، في عهد (الأمير المناذري المنذر بن ماء السماء: ٥١٤- ٥٥٤م)، قبل أن تنتفض القبائل العربية على أمرائها؟ أم أن تاريخ (قرية) لم يُدرِك هذه الحقبة؟

وهذا السؤال يستدعي عددًا من الأسئلة :

- أين مِن هذه الآثار (امرؤ القيس بن حُجْر، - ٥٤٢م)، مثلًا، الذي لعلَّه قد أدرك تاريخ (قرية)؟ أم أين غيره من متقدِّمي أعلام العصر الجاهلي؟
- وأين هذه القرية في شِعر الأمير الكِندي امرئ القيس؟ الذي لعلَّه قد أدرك (قرية) أطلالًا على الأقلّ، وكان خليقًا بالبكاء عليها؛ فهي تراث أجداده؟ أم أين ذلك في شِعر غيره من الجاهليِّين، الذين لا يرد عن (قرية) لديهم ذكر، مع كثرة ما وقفوا على الأطلال وتحدَّثوا عن أسلافهم، وكثرة الأماكن التي كانوا يذكرونها في شِعرهم؟[1]

(١) هناك قول (ابن مُقْبِل، ٢٥٦: ٧)، في وصف ظُعن:

مالَ الحُداةُ بها لحائشِ (قَرْيَةٍ) وكأنها سُفُنٌ بسِيْفِ أُوالِ

الذي ذهب (الأنصاري، **أضواء جديدة على دولة كِنْدَة**، ٥) إلى أن «قرية» فيه هي (قرية الفاو) ، معتمدًا على تحديد (البكري، ١٠٧٠). ويُلحظ أن رواية البيت عندهما: «عَمَد الحُداة بها لعارض قريةٍ». وقد أورداه مكسور الوزن، هكذا: «عَمَدا الحُداة».

آلأمر يتعلَّق- في النهاية- بصِحَّة ما وصلنا عن العصر الجاهليّ؟ أو بنقصه، كما قال (أبو عَمْرو ابن العلاء): «ما وصلكم ممَّا قالت العرب إلَّا أقلّه، ولو جاءكم وافرًا لجاءكم عِلمٌ وشِعرٌ كثير»؟

- لِـمَ تبدو هنالك حلقة مفقودة دائمًا (تمتدّ ما بين بداية العصر الإسلامي، وما قبل عصر الأدب الجاهلي)؟ أي في الفترة التاريخية التي تعنينا أكثر من غيرها، والتي بلغت اللغة العربية فيها أوج نضجها؛ حيث إن شواهد الآثار تكاد لا تسجِّل إلَّا ما قبل عصر الأدب الجاهلي أو ما بعده أو ما هو بعيدٌ عن مسرحه؟
- كيف يُتَصَوَّر خُلُوُّ صخور شِبه الجزيرة من إشاراتٍ ما، ولو عابرة، إلى حياة هؤلاء العرب الذين ظهر عليهم الإسلام؟ مع أنهم يَبْدُون من آثارهم الأدبية وأخبارهم المدوَّنة أرقى من هؤلاء العرب المعثـور على آثارهم في «قرية الفاو»؟ هل يكفي لتعليل ذلك القول: إنهم قد صاروا إلى عربٍ رُحَّلٍ في هذه الحقبة (ق٥- ٦م)؟ مع أننا نقف على آثار لأسلافهم، ممَّن كانوا يعيشون حياة تَرَحُّلٍ أيضًا وليسوا مستقرِّين- بما تعنيه هذه الكلمة من معنى- كالصفويِّين واللحيانيِّين! بل إنه قد عُثر في شِبه الجزيرة على آثار تعود إلى العصر الحجري! فكيف نُفَسِّر غياب القرنَين الخامس والسادس تحديدًا؟ تُرى أ مَرَدُّ ذلك إلى الأُمِّيَّة التي سادت هذه الحقبة؟ أم إلى الاعتماد على أدوات كتابيَّة غير النقش؟

نُدرك، طبعًا، أن الحُكم في هذا يتطلَّب مزيدًا من التنقيبات الأثريَّة، كما نُدرك ما يكتنف البحثَ في تلك المرحلة بوجهٍ خاصٍّ من عقبات.

٣- سؤالٌ بعيدٌ عن قرية (الفاو): عن (سوق عكاظ). يرى بعض البلدانيِّين أن الأطلال الباقية اليوم في عكاظ تعود إلى سوق عكاظ الجاهلي، وهو ما يشير إلى حضارةٍ عمرانيَّةٍ جاهليَّةٍ، فيما يُنكر بعضٌ ذلك ويرى- مقارنةً بالشِّعر الجاهلي- أن الأطلال الحاليَّة تعود إلى عهدٍ متأخِّرٍ، بل إنها ليست في موقع السوق الجاهلي. كيف ينظر الآثاريُّ إلى هذا؟ وهنا يَرِد التساؤل أيضًا عن أهميَّة التنقيب الأثريّ في هذا الموقع، الذي قد يحمل إضاءاتٍ عن حياة العرب قبل الإسلام.

آمل أن لا أكون قد أثقلت عليكم بهذه الأسئلة. شاكرًا ومقدِّرًا حسن تعاونكم. والسلام عليكم ورحمة الله.

الدكتور عبدالله بن أحمد الفَـيْـفي

قسم اللغة العربيَّة وآدابها- كلية الآداب- جامعة الملك سعود

الرِّياض- المملكة العربيَّة السعوديَّة- ص.ب ٢٤٥٦ الرمز البريدي ١١٤٥١

فهـــارس

- مصادر البحث ومراجعه
- كشَّاف

مصادر البحث ومراجعه

أوَّلاً- بالعربيَّة

١-**الآلوسي، محمود** شكري (-١٣٤٢هـ= ١٩٢٤م).

(١٣٤٢هـ). ***بلوغ الأَرَب في معرفة أحوال العرب***. باعتناء: محمَّد بهجة الأثري (القاهرة: دار الكتاب العربي).

٢-**الآمدي**، أبو القاسم الحسن بن بِشر بن يحيى (-٣٧٠هـ= ٩٨٠م).

(١٩٩٢). ***الموازنة بين شِعر أبي تـمَّام والبحتري***. تح. السيِّد أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف).

٣- **إبراهيم** عبدالرَّحمٰن محمَّد.

(١/ ١/ ١٩٨١). ***قضايا الشِّعر في النقد العربي***. (بيروت: دار العودة).

٤- **ابن الأثير**، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمَّد بن محمَّد بن عبد الكريم الشيباني الجزري الملقب بعز الدِّين (-٦٣٠هـ= ١٢٣٣م).

(١٩٨٣). ***الكامل في التاريخ***. تح. نخبة من العلماء (بيروت: دار الكتاب العربي).

٥- **ابن الأثير**، ضياء الدِّين نصرالله بن محمَّد الجزري (- ٦٣٧هـ= ١٢٣٩م).

(١٩٥٦). ***الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور***. تح. مصطفى جواد، وجميل سعيد (بغداد: المجمع العلمي العراقي).

٦- **أحمد مختار عمر.**

(١٩٨٦). ***الدِّلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية (كتاب الملتقَى الدولي الثالث في اللسانيات).*** (تونس: المطبعة العصرية).

٧- **ابن أحمر،** عَمْرو الباهلي (- نحو ٦٥هـ= ٦٨٥م).

(د.ت). ***شِعر عَمْرو بن أحمر الباهلي.*** جمعه وحقَّقه: حسين عطوان (دمشق: مجمع اللغة العربية).

٨- **الأزهري،** أبو منصور محمَّد بن أحمد (-٣٧٠هـ= ٩٨٠م).

(١٩٦٤- ١٩٧٥). ***تهذيب اللغة.*** (ج١٤): تح. يعقوب عبدالنبي، مر. محمَّد علي النجّار (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة).

٩- **الأسد،** ناصر الدِّين.

(١٩٧٨). ***مصادر الشِّعر الجاهلي وقيمتها التاريخية.*** (القاهرة: دار المعارف).

١٠- **ابن أبي الإصبع** المِصْري (-٦٥٤هـ= ١٢٥٦م).

(١٩٦٣). ***تحرير التحبير في صناعة الشِّعر والنثر وبيان إعجاز القرآن.*** تح. حفني محمَّد شرف (القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميَّة).

١١- **الأصفهاني،** أبو الفرج (-٣٥٦هـ= ٩٦٧م).

(١٩٨٣). ***الأغاني.*** تح. لجنة من الأدباء. (بيروت: دار الثقافة).

[الطبعة المعتمدة ما لم يُشَر إلى الأخرى]

- (د.ت). نسخة قوبلت على نسخة قديمة بالكتبخانة الخديوية. (؟: مؤسسة عِزّالدِّين).

١٢- **الأصمعي،** أبو سعيد عبدالملك بن قريب بن عبدالملك (-٢١٦هـ= ٨٣١م).

(١٩٩٣). ***الأصمعيات.*** اختيار الأصمعي. تح.أحمد محمَّد شاكر وعبد السلام هارون (القاهرة: دار المعارف).

١٣- .... (١٩٨٠). *كتاب فحولة الشعراء.* تح. ش. تورّي، تقديم: صلاح الدِّين المنجد. (بيروت: دار الكتاب الجديد).

١٤- **الأعشى**، ميمون بن قيس (-٦٢٩م).

(١٩٩٢). *شرح ديوانه.* عناية: حنا نصر الحتّي (بيروت: دار الكتاب العربي).

١٥- **امرؤ القيس** (-٥٤٢م).

(١٩٨٢). *شرح ديوان امرئ القيس.* عناية: حسن السندوبي (بيروت: المكتبة الثقافية).

[المعتمد في الدراسة ما لم يُشَر إلى غيره]

- (١٩٨٤). *ديوان امرئ القيس.* تح. محمَّد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف).

- (٢٠٠٠). *ديوان امرئ القيس وملحقاته،* بشرح أبي سعيد السُّكَّريّ، المتوفَّى ٢٧٥هـ. تحقيق ودراسة: أنور عليان أبو سليم ومحمَّد علي الشوابكة (العين: مركز زايد للتراث والتاريخ).

١٦- **الأنباري**، أبو بكر محمَّد بن القاسم (-٣٢٨هـ= ٩٤٠م).

(١٩٦٩). *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات.* تح. عبدالسلام محمَّد هارون (القاهرة: دار المعارف بمصر).

١٧- **الأنباري**، أبو محمَّد القاسم بن محمَّد بن بشّار (-٣٠٤هـ= ٩١٧م).

(١٩٢٠). *ديوان المفضَّليات مع شرحه.* عناية: كارلوس يعقوب لايل (بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين).

١٨- **الأنصاري**، عبدالرَّحمـٰن الطيِّب.

(١٣٩٩هـ= ١٩٧٩م). *أضواء جديدة على دولة كِنْـدَة* (بحث ضمن كتاب الندوة العالمية الأولى لدراسات تاريخ الجزيرة: مصادر تاريخ الجزيرة العربية، الجزء الأوَّل: ص٣- ١٥). (الرِّياض: جامعة الرِّياض- الملك سعود حاليًّا).

١٩- .... (١٩٨٢). *«قرية» الفاو: صُوَر للحضارة العربية قبل الإسلام في المملكة العربية السعودية*. (الرِّياض: جامعة الرِّياض- الملك سعود حاليًّا).

٢٠- **الأنصاري**، عبدالرَّحمٰن الطيِّب؛ أحمد حسن غزال؛ جفري كنج.
(١٩٨٤). *مواقع أثرية وصُوَر من حضارة العرب في المملكة العربيَّة السعوديَّة (العُلا (ديدان)- الحِجْر (مدائن صالح))*. (الرِّياض: جامعة الملك سعود).

٢١- **إيوار Huart**.
(د.ت). *امرؤ القيس*: (دائرة المعارف الإسلامية، ٤: ٤٠٦- ٤٠٨). إعداد وتحرير: إبراهيم زكي خورشيد، وآخرَين (القاهرة: دار الشعب).

٢٢- **بافقيه**، محمَّد عبد القادر؛ ألفريد بيستون؛ كريستان روبان؛ محمود الغول.
(١٩٨٥). *مختارات من النقوش اليَمَنية القديمة*. (تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم).

٢٣- **الباقلاني**، أبو بكر محمَّد بن الطيب (- ٤٠٣هـ= ١٠١٣م).
(١٩٦٣). *إعجاز القرآن*. تح. السيد أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف).

٢٤- **البخاري**، أبو عبدالله محمَّد بن إسماعيل (-٢٥٦هـ= ٨٧٠م).
(١٤٠١هـ= ١٩٨١م). *صحيح البخاري*. بعناية: مصطفى ديب البُغا (دمشق- بيروت: دار القلم).

٢٥- **ابن بَرِّي المِصْريّ**، أبو محمَّد عبدالله (-٥٨٢هـ= ١١٨٦م).
(١٩٨١). **كِتاب التنبيه والإيضاح عمّا وَقَعَ في الصِّحاح**. تح. عبدالعليم الطَّحاوي، مر. عبدالسلام هارون (القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكِتاب).

٢٦- **بريل**، نورمان.
(١٩٦٤). *بزوغ العقل البشري*. ترجمة: إسماعيل حقّي (القاهرة- نيويورك: مكتبة نهضة مصر ومؤسسة فرانكلين).

٢٧- **البستاني**، بطرس (-١٣٠٠هـ= ١٨٨٣م).

(١٩٨٢). ***دائرة المعارف***. (بيروت: المعارف).

٢٨- **البستاني**، سليمان (-١٣٤٣هـ= ١٩٢٥م).

(د.ت). ***إلياذة هوميروس***. (بيروت: دار إحياء التراث العربي).

٢٩- **بشَّار** بن برد (-١٦٧هـ= ٧٨٤م).

(١٩٥٠- ١٩٦٦). ***ديوان بشّار بن بُرد***. عُني به: محمَّد الطاهر ابن عاشور، راجعه وصحّحه: محمَّد شوقي أمين وآخَر (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر).

٣٠- **البطل**، علي.

(١٩٨٣). ***الصُّورة في الشِّعر العربي حتى القرن الثاني الهجري- دراسة في أصولها وتطوّرها***. (بيروت: دار الأندلس).

٣١- **البغدادي**، عبدالقادر بن عمر (-١٠٩٣هـ= ١٦٨٢م).

(١٩٧٩). ***خزانة الأدب ولُبّ لُباب لسان العرب***: الجزء السابع. تح. عبدالسلام محمَّد هارون (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).

٣٢- **البكري**، أبو عُبيد عبدالله بن عبد العزيز الأندلسي (-٤٨٧هـ= ١٠٩٤م).

(١٩٣٦). ***سِمْط اللآلي المحتوي على اللآلي في شرح أمالي القالي***. تح. عبدالعزيز الميمني (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة).

٣٣- .... (١٩٨٣). ***معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع***. تح. مصطفى السقّا (بيروت: عالم الكتب).

٣٤- **البلعاسي العنزي**، فلاح محروت.

(١٩٩٩). ***مدخل إلى عِلْم النفس الاجتماعي المعاصر***. (الرِّياض: مطابع مداد).

٣٥- **ابن بليهد النجدي،** محمَّد بن عبدالله (-١٣٧٧هـ= ١٩٥٧م).

(١٩٧٢). ***صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار.*** عُني به: محمَّد محيي الدِّين عبدالحميد (؟ القاهرة).

٣٦- **البهبيتي**، نجيب محمَّد.

(١٩٧٨). ***المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين.*** (الدار البيضاء: دار الثقافة).

٣٧- .... (١٩٨١). ***المعلَّقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ.*** (الدار البيضاء: دار الثقافة).

٣٨- **تأبَّطَ شرًّا** (-٥٤٠م).

(١٩٩٩). ***ديوان تأبّط شرًّا وأخباره.*** تح. علي ذي الفقار شاكر (بيروت: الغرب الإسلامي).

٣٩- **التبريزي،** أبو زكريّا يحيى بن علي (-٥٠٢هـ= ١١٠٩م).

(١٣٥٢هـ). ***شرح القصائد العشر.*** (دمشق: دار الطباعة المنيريَّة).

٤٠- **التركي**، هند محمَّد.

(٢٠٠٨). ***المَلِكات العربيَّات قبل الإسلام: دراسة في التاريخ السياسي*** (رسالة ماجستير). (الجوف: مؤسَّسة عبدالرحمن السديري الخيريَّة).

٤١- **الثعالبي،** أبو منصور (-٤٢٩هـ= ١٠٣٨م).

(١٩٨٤). ***الأشباه والنظائر.*** تح. محمَّد المصري (دمشق: سعد الدِّين للطباعة).

٤٢- .... (د.ت). ***كتاب فقه اللغة وأسرار العربية.*** (بيروت: دار مكتبة الحياة).

٤٣- **الجاحظ،** أبو عثمان عَمْرو بن بحر بن محبوب (-٢٥٥هـ= ٨٦٨م).

(د.ت). ***الحيوان.*** تح. عبد السلام محمَّد هارون (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي).

٤٤- **الجُمَحي**، محمَّد بن سلام (-٢٣٢هـ= ٨٤٦م).

(١٩٨٢). ***طبقات الشعراء***. مع تمهيد للناشر الألماني جوزف هل، ودراسة عن المؤلِّف والكتاب لطه أحمد إبراهيم. (بيروت: دار الكتب العلمية).

٤٥- **ابن جنيدل**، سعد.

(١٩٧٨). ***المعجم الجغرافي للبلاد السعودية: عالية نجد***. (الرِّياض: دار اليمامة).

٤٦- **ابن جِنِّيّ** (-٣٩٢هـ= ١٠٠٢م).

(١٩٦٢). ***التمام في تفسير أشعار هُذيل ممّا أغفله أبو سعيد السكَّريّ***. تح. أحمد ناجي القيسي وخديجة عبدالرزاق الحديثي وأحمد مطلوب، مراجعة: مصطفي جواد (بغداد: مطبعة العاني).

٤٧- **جواد علي**.

(١٩٧٣). ***المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام***. (بيروت: دار العلم للملايين).

٤٨- **الجوهري**، إسماعيل بن حمّاد (-٣٩٣هـ= ١٠٠٣م).

(١٩٨٤). ***الصِّحاح: (تاج اللغة وصِحاح العربية)***. تح. أحمد عبدالغفور عطّار (بيروت: دار العِلْم للملايين).

٤٩- **ابن حبيب**، أبو جعفر محمَّد بن أُميَّة بن عَمْرو الهاشمي البغدادي (-٢٤٥هـ= ٨٥٩م).

(د.ت). ***كتاب المُحَبَّر***. (رواية أبي سعيد الحسن بن الحسين السُّكَّري). اعتنت بتصحيحه: إيلزه ليختن شتيتر (بيروت: دار الآفاق الجديدة).

٥٠- **حتّي**، فيليب.

(١٩٥٨). ***تاريخ سورية ولبنان وفلسطين***. ترجمة: جورج حدّاد وعبدالكريم رافق، إشراف: جبرائيل جبّور (بيروت: دار الثقافة).

٥١- **ابن حزم**، أبو محمَّد علي بن أحمد بن سعيد الأندلسي (-٤٥٦هـ= ١٠٦٣م).

(١٩٧١). ***جمهرة أنساب العرب***. تح. عبدالسلام محمَّد هارون (القاهرة: دار المعارف).

٥٢- **حُسني**، إيناس.

(أبريل ١٩٩٩). «***دِيانة الساميِّين***»: عَرض كتاب. (مجلَّة «قرطاس»، ع٣٩، ص ص٦-٩).

٥٣- **ابن حِلِّـزَة**، الحارث (-٥٧٢م).

(١٩٩١). ***الديوان***. تح. إميل بديع يعقوب (بيروت: دار الكتاب العربي).

٥٤- **الحمود**، محمَّد.

(١٤١٤هـ). ***الشواهد الأَثَرية والتاريخية في المملكة العربية السعودية***. (الرِّياض: مطابع الفرزدق).

٥٥- **الحموي**، ياقوت (-٦٢٦هـ= ١٢٢٩م).

(١٩٦٥). ***كتاب معجم البلدان***. (طهران: مكتبة الأسدي).

٥٦- **الحميري**، نشوان (-٥٧٣هـ= ١١٧٨م).

(١٩٧٨). ***ملوك حِـمْـيَر وأقيال الـيَـمَن*** (قصيدة نشوان بن سعيد الحِمْيَري وشرحها المسمَّى «خلاصة السيرة الجامعة لعجائب أخبار الملوك التبابعة»). تح. علي بن إسماعيل المؤيَّد، وإسماعيل بن أحمد الجرافي (بيروت: دار العودة).

٥٧- **ابن حنبل**، أحمد (-٢٤١هـ= ٨٥٥م).

(١٩٩٧). ***مسند الإمام أحمد بن حنبل***. تح. شعيب الأرنؤوط وعادل مُرشد (بيروت: مؤسّسة الرسالة).

٥٨- **خان،** محمَّد عبد المعيد.

(١٩٣٧). ***الأساطير العربية قبل الإسلام***، (رسالة دكتوراه). (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة).

٥٩- **ابن خلدون،** عبدالرَّحمـٰن (-٨٠٨هـ= ١٤٠٦م).

(٢٠٠٥). ***المقدّمـة***. تح. عبدالسلام الشدادي (الدار البيضاء: المركز الوطني للبحث العلمي والتقني).

٦٠- **ابن خلّكان،** أحمد بن محمَّد بن أبي بكر (-٦٨١هـ= ١٢٨٢م).

(١٩٧١). ***وفـيّات الأعيان وأنباء أبناء الزمان***. تح. إحسان عبّاس (بيروت: دار صادر).

٦١- **ابن خميس،** عبدالله.

(١٩٧٠). ***المجاز بين اليمامة والحجاز***. (الرِّياض: دار اليمامة).

٦٢- **ابن دريد،** أبو بكر محمَّد بن الحسن الأزدي (-٣٢١هـ= ٩٣٢م).

(د.ت). ***الاشتقاق***. تح. عبد السلام محمَّد هارون (مصر: مطبعة المدني، ن. مكتبة الخانجي).

٦٣- **ديورانت،** ول.

(١٩٤٩). ***قصة الحضارة***. ترجمة: زكي نجيب محمود (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر).

٦٤- **ذبيان،** أسعد.

(١٩٨٥). ***المخصوص في المنتقى من النصوص: امرؤ القيس***. (بيروت: دار الفكر اللبناني).

٦٥- **أبو ديب**، كمال.

(١٩٨٦). ***الرؤى المقَنَّعة: نحو منهج بنيوي في دارسة الشِّعر الجاهلي***. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).

٦٦- **الذييب**، سليمان بن عبدالرَّحمـٰن.

(١٤١٩هـ= ١٩٩٩م). ***«نقوش عربية شَمالية من جبل أُمِّ سليمان بمحافظة حائل (المملكة العربية السعودية)»***. (مجلّة جامعة الملك سعود، م١١، الآداب (٢)، (الرِّياض: جامعة الملك سعود)، ص ص٣٠٥ – ٣٩٧).

٦٧- **الراغب الأصفاني**، أبو القاسم الحسين بن محمَّد (-٥٠٣هـ= ١١٠٩م).

(تموز ١٩٦١). ***محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء***. (بيروت: دار مكتبة الحياة).

٦٨- **الرحيلي**، سعود بن دخيل.

مقدّمة ترجمته لدراسة ستِتْكِفِتْش بعنوان: ***«القراءات البنيويَّة في الشِّعر الجاهلي»***: (انظر: ستِتْكِفِتْش).

٦٩- **ابن رشيق**، أبو علي الحسن بن علي القيرواني الأزدي (-٤٦٣هـ= ١٠٧١م).

(١٩٥٥). ***العُمدة في صناعة الشِّعر ونقده***. تح. محمَّد محيي الدِّين عبد الحميد (مصر: مطبعة السعادة).

٧٠- **ذو الرُّمَّة**، غيلان بن عُقبة العدويّ (-١١٧هـ= ٧٣٥م).

(١٩١٩). ***ديوان شِعر ذي الرُّمَّة***. عناية: كارليل هنري هيس مكارتني (لندن: جامعة كمبردج).

٧١- **الروسان**، محمود محمَّد.

(١٤١٢هـ). ***القبائل الثمودية والصفوية- دراسة مقارنة***. (الرِّياض: جامعة الملك سعود).

٧٢- **الزبيدي**، محمَّد مرتضى (-١٢٠٥هـ= ١٧٩٠م).

(٢٠٠٠). ***تاج العروس من جواهر القاموس.*** تح. عبدالستَّار أحمد فرَّاج، وآخرِين (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب).

٧٣- **الزركلي**، خير الدِّين (-١٣٩٦هـ= ١٩٧٦م).

(تشرين الثاني- نوفمبر ١٩٨٤). ***الأعلام.*** (بيروت: دار العِلْم للملايين).

٧٤- **زكي**، أحمد كمال.

(١٩٧٩). ***الأساطير: دراسة حضارية مقارنة.*** (بيروت: دار العودة).

٧٥- **الزمخشري**، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (-٥٣٨هـ= ١١٤٤م).

(١٩٨٢). ***أساس البلاغة.*** تح. الأستاذ عبد الرحيم محمود (بيروت: دار المعرفة).

٧٦- **زُهير بن أبي سُلمى** (- ٦٠٩م).

(١٩٨٢). ***شرح شِعر زُهير بن أبي سُلمى.*** صنعة: أبي العبّاس ثعلب. تح. فخر الدِّين قباوة (بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة).

٧٧- **ستِتْكِفِتْش**، سوزان بينكني.

(١٩٩٨). ***أدب السياسة وسياسة الأدب.*** ترجمة: حسن البنّا عِزّ الدِّين- بالاشتراك مع المؤلِّفة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).

٧٨- .... (رجب ١٤١٦هـ= ديسمبر ١٩٩٥م). ***«القراءات البنيويَّة في الشِّعر الجاهلي: نقد وتوجُّهات جديدة».*** ترجمة: سعود بن دخيل الرحيلي (مجلَّة «علامات»، الجزء الثامن عشر، المجلد الخامس، (نادي جُدَّة الأدبي الثقافي)، ص ص٩٥- ١٤٧).

٧٩- **سُحيم عبد بني الحسحاس** (-٤٠هـ= ٦٦٠م).

(١٩٦٥). ***ديوان سحيم عبد بني الحسحاس.*** تح. عبد العزيز الميمني (القاهرة: الدار القومية). [نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٣٦٩هـ= ١٩٥٠م].

٨٠- **سفر**، فؤاد؛ محمَّد علي مصطفى.

(١٩٧٤). *الحَضْر (مدينة الشمس)*. (العراق: مديرية الآثار العامة، وزارة الإعلام).

٨١- **أبو سليم**، أنور عليان.

(١٩٨٣). *الإبل في الشِّعر الجاهلي (دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث)*. (الرِّياض: دار العلوم)

٨٢- **السندوبي**، (ينظر: امرؤ القيس).

٨٣- **سويف**، مصطفى.

(١٩٨١). *الأُسس النفسية للإبداع الفنّي.. في الشِّعر خاصَّة*. (القاهرة: دار المعارف).

٨٤- **السيوطي**، جلال الدين عبدالرَّحمٰن بن أبي بكر (-٩١١هـ= ١٥٠٥م)؛ جلال الدين محمَّد بن أحمد المحلِّي (-٨٩٠هـ= ١٤٨٥م).

(د.ت). *تفسير الجَلالين*. (بيروت: مكتبة المثنّى ودار إحياء التراث العربي).

٨٥- **السيوطي** (السابق نفسه).

(د.ت). *المُزْهِر في علوم اللغة وأنواعها*. باعتناء: محمَّد أحمد جاد المولى بك ومحمَّد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمَّد البجاوي (القاهرة: دار التراث).

٨٦- **الشَّنْتَمَرِي**، الأعلم يوسف بن سليمان بن عيسى (-٤٧٦هـ= ١٠٨٤م).

(١٩٨٣). *أشعار الشعراء الستة الجاهليِّين*. (بيروت: دار الآفاق الجديدة).

٨٧- **الشهرستاني**، أبو الفتح محمَّد بن عبدالكريم (-٥٤٨هـ= ١١٥٣م).

(١٩٤٩). *المِلَل والنِّحَل*. اعتناء: أحمد فهمي محمَّد (القاهرة: مطبعة حجازي).

٨٨- **الصاحب ابن عبّاد**، أبو القاسم إسماعيل بن عبَّاد (-٣٨٥هـ= ٩٩٥م).

(١٩٦٠). *الإقناع في العَروض وتخريج القوافي*. تح. الشيخ محمَّد حسن آل ياسين. (بغداد: مطبعة المعارف).

٨٩- **صاعد الأندلسي** (-٤٦٢هـ= ١٠٧٠م).

(شباط/ فبراير ١٩٨٥). ***كتاب طبقات الأُمم***. تح. حياة العيد بو علوان (بيروت: دار الطليعة).

٩٠- **ابن صراي**، حمد محمَّد.

(١٩٩٩). ***الإبل في بلاد الشرق الأدنى القديم وشبه الجزيرة العربية (تاريخيًّا- آثاريًّا- أدبيًّا)***. (الرِّياض: الجمعية التاريخية السعودية).

٩١- **ابن أبي الصَّلْت، أُمَيَّة** (-٥هـ= ٦٢٦م).

(د.ت). ***شرح ديوان أُمَـيَّـة بن أبي الصَّلْت***. باعتناء: سيف الدِّين الكاتب وأحمد عصام الكاتب (بيروت: دار مكتبة الحياة).

٩٢- **الصوفي**، أبو الحسين عبد الرَّحمـٰن بن عمر الرازي (-٣٧٦ هـ= ٩٨٦م).

(١٩٥٤). ***كتاب صُوَر الكواكب الثمانية والأربعين***. (حيدر آباد الدكن- الهند: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية).

٩٣- **الضَّبِّي**، المفضَّل بن محمَّد بن يعلَى (-١٦٨هـ؟= ٧٨٤م).

(١٩٧٩). ***المفضَّليات***. تح. أحمد محمَّد شاكر وعبد السلام محمَّد هارون (القاهرة: دار المعارف).

٩٤- **ضَيْـف**، شوقي.

(١٩٧٧). ***العصر الجاهلي***. (القاهرة: دار المعارف).

٩٥- **الطبرسي**، أبو علي الفضل بن الحسن (-٥٤٨هـ= ١١٥٣م).

(١٩٩٥). ***مجمع البيان في تفسير القرآن***. تح. لجنة من العلماء، تقديم محسن الأمين العاملي (بيروت: الأعلمي للمطبوعات).

٩٦- **الطَّبَري**، أبو جعفر محمَّد بن جرير (-٣١٠هـ= ٩٢٢م).

(١٩٦٧). ***تاريخ الرسل والملوك***. تح. محمَّد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف).

٩٧- .... (٢٠٠١). ***تفسير الطَّبَري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن***. تح. عبدالله بن عبدالمحسن التركي (القاهرة: دار هجر).

٩٨- **طَرَفَة** بن العبد (-٥٦٢م).

(١٩٩٤). ***شرح الديوان***. بعناية: سعدي الضناوي (بيروت: دار الكتاب العربي).

٩٩- **ظاظا**، حسن (-١٤١٩هـ= ١٩٩٩م).

(١٩٩٠). ***الساميُّون ولُغاتهم: تعريفٌ بالقرابات اللغويَّة والحضاريَّة عند العرب***. (دمشق: دار القلم- بيروت: الدار الشاميَّة).

١٠٠- .... (١٩٨٤). ***المجتمع العربي قبل الإسلام***: (ضمن كتاب «الجزيرة العربية قبل الإسلام»، الكتاب الثاني من سلسلة دراسات تاريخ الجزيرة العربية، بإشراف: عبدالرَّحمٰن الأنصاري، ١٧٧- ٢٠٠)، (الرِّياض: جامعة الملك سعود).

١٠١- **عَبّودي**، هَنري س.

(١٩٩١). ***معجم الحضارات الساميَّة***. (طرابلس- لبنان: جروس برس).

١٠٢- **عَبَدَة** بن الطبيب (- نحو ٢٥هـ= ٦٤٥م).

(ضِمن ***«المفضَّليَّات»***، يُراجَع: **الضَّبِّي**).

١٠٣- **عبدالله**، يوسف محمَّد.

(١٩٩٠). ***أوراق في تاريخ اليمن وآثاره: بحوثٌ ومقالات***. (دمشق: دار الفِكر).

١٠٤- **عبد المطَّلب**، محمَّد.

(١٩٩٦). ***قراءة ثانية في شعر امرئ القيس***. (لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر).

١٠٥- **عَبِيْد** بن الأبرص (-٥٥٤م).

(١٩٩٤). ***ديوان عَبِيْد بن الأبرص.*** شرح: أشرف أحمد عدرة (بيروت: دار الكتاب العربي).

١٠٦- **ابن عساكر**، علي بن الحسن بن هبة الله بن عبدالله (-٥٧١هـ= ١١٧٦م).

(١٩٩٥). ***تاريخ مدينة دمشق.*** تح. عُمَر بن غرامة العمروي (بيروت: دار الفكر).

١٠٧- **العسكريّ**، أبو هلال (- بعد ٣٩٥هـ= ١٠٠٥م).

(١٩٨٨). ***جمهرة الأمثال.*** عناية: أحمد عبدالسلام؛ أبي هاجر محمَّد سعيد بن بسيوني زغلول (بيروت: دار الكتب العلميَّة).

١٠٨- .... (١٩٨١). ***الفروق اللغويَّة.*** تح. حسام الدين القدسي (بيروت: دار الكتب العلمية).

١٠٩- **العظيم آبادي**، أبو الطيِّب محمَّد شمس الحق.

(١٩٦٩). ***عون المعبود شرح سُنن أبي داوود***، مع شرح الحافظ ابن قيم الجوزيَّة. تح. عبدالرَّحمـٰن محمَّد عثمان (المدينة المنوَّرة: المكتبة السلفية).

١١٠- **العكبري**، أبو البقاء عبدالله بن الحسين (-٦١٦هـ= ١٢١٩م).

(١٩٨٣). ***شرح لامية العرب.*** تح. محمَّد خير الحلواني (بيروت: دار الآفاق الجديدة).

١١١- **علقمة** الفحل (- نحو ٦٠٣م).

شِعره ضِمن كتاب ***«أشعار الشعراء الستة الجاهليِّين»***، (يُنظر: الشَّنْـتَمَرِي).

١١٢- **عُمَر** بن أبي ربيعة (-٩٣هـ= ٧١٢م).

(١٩٩٢). ***ديوان عُمَر بن أبي ربيعة.*** عناية: فايز محمَّد (بيروت: دار الكتاب العربي).

١١٣- **العمير**، عبدالله بن إبراهيم؛ سليمان بن عبدالرَّحمـٰن الذييب.

(١٤١٨هـ). ***«النقوش والـرُّسوم الصخرية بالجواء في منطقة القصيم»***. (مجلَّة الدارة، ع٢، (الرِّياض: دارة الملك عبدالعزيز)، ص ص١٠٧- ٢١١).

١١٤- **عنترة** بن شدّاد (-٦٠٠م).

(١٩٨٣). ***ديوان عنترة***. تحقيق ودراسة: محمَّد سعيد مولوي (بيروت- دمشق: المكتب الإسلامي).

١١٥- (١٩٨٧). ***العهد القديم والعهد الجديد*** (الكتاب المقدَّس). (لبنان: دار الكتاب المقدّس في الشرق الأوسط).

١١٦- **الغذّامي**، عبدالله محمَّد.

(١٩٨٥). ***الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية Deconstruction- قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر***. (جُدَّة: النادي الأدبي الثقافي).

١١٧- .... (١٩٩٤م). ***القصيدة والنصّ المضاد***. (بيروت- الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي).

١١٨- **ابن فضلان**، أحمد بن فضلان بن العبَّاس بن راشد بن حمَّاد (- بعد ٣١٠هـ= ٩٢٢م).

(١٩٦٠). ***رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة، سنة ٣٠٩هـ ٩٢١م***. تح. سامي الدهان (دمشق: المجمع العلمي العربي).

١١٩- **الفيروزآبادي**، مجد الدِّين محمَّد بن يعقوب (-٨١٧هـ= ١٤١٥م).

(١٩٥٢). ***القاموس المحيط***. باعتناء: الشيخ نصر الهوريني (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي).

١٢٠- **الفَيْفي**، عبدالله بن أحمد.

(١٩٩٩م). ***شِعر ابن مُقْبِل: قلق الخضرمة بين الجاهلي والإسلامي- دراسة تحليلية نقدية***. (جازان: النادي الأدبي).

١٢١-........ (٢٠١١). ***شِعر النقّاد: استقراء وصفيّ للنموذج***. (إربد- الأردن: عالم الكتب الحديث).

١٢٢- **قاشا**، سهيل.

(١٩٨٤). ***المرأة في شريعة حمورابي***. (الموصل: مكتبة بسام).

١٢٣- **ابن قتيبة**، أبو محمَّد عبد الله بن مسلم الدينوري (-٢٧٦ هـ= ٨٨٩م).

(١٩٤٧). ***الأشربة***. تح. محمَّد كرد علي (دمشق: المجمع العلمي العربي).

١٢٤- .... (١٩٥٦). ***كتاب الأنواء في مواسم العرب***. (حيدر آباد الدكن- الهند: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية).

١٢٥- .... (١٩٦٦). ***الشِّعر والشعراء***. تح. أحمد محمَّد شاكر (القاهرة: دار المعارف).

١٢٦- .... (١٩٨١). ***المعارف***. تح. ثروة عكاشة (القاهرة: دار المعارف).

١٢٧-........ (١٣٤٢هـ). ***الـمَـيْسِر والقداح***. باعتناء: محبّ الدِّين الخطيب (القاهرة: المطبعة السلفية).

١٢٨- **قُدامة** بن جعفر (-٣٣٧هـ= ٩٤٨م).

(١٩٦٣). ***نقد الشِّعر***. تح. كمال مصطفى (مصر: مكتبة الخانجي، بغداد: مكتبة المثنَّى).

١٢٩- **﴿القرآن الكريم﴾**.

١٣٠- **القرشي**، أبو زيد محمَّد بن أبي الخطَّاب (- أوائل القرن ٤هـ= ق١٠م).

(١٩٨٦). ***جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام***. تح. محمَّد علي الهاشمي (دمشق- بيروت: دار القلم).

١٣١- **القرطاجني**، أبو الحسن حازم (-٦٨٤هـ= ١٢٨٥م).

(١٩٨١). ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء***. تقديم وتحقيق: محمَّد الحبيب ابن الخوجة (بيروت: دار الغرب الإسلامي).

١٣٢- **القزويني**، الخطيب (-٧٣٩هـ= ١٣٣٨م).

(١٩٧٥). ***الإيضاح في علوم البلاغة***. (بيروت: دار الكتاب اللبناني).

١٣٣- **القلقشندي**، أبو العباس أحمد بن علي (-٨٢١هـ= ١٤١٨م).

(١٩١٣). ***صبح الأعشى في صناعة الإنشا***. (القاهرة: المطبعة الأميرية).

١٣٤- **ابن كثير**، أبو الفداء إسماعيل بن عمر (-٧٧٤هـ= ١٣٧٣م).

(١٩٩٩). ***تفسير القرآن العظيم***. تح. سامي بن محمَّد السلامة (الرِّياض: دار طيبة).

١٣٥- **كحَّالة**، عمر رضا.

(١٩٨٢). ***معجم قبائل العرب القديمة والحديثة***. (بيروت: مؤسسة الرسالة).

١٣٦- **كُراع**، أبو حسن علي بن الحسن الهُنَّائي (-٣١٠هـ= ٩٢٢م).

(١٩٧٦). ***المنجَّد في اللغة***. تح. أحمد مختار عمر وضاحي عبدالباقي (القاهرة: مطبعة الأمانة).

١٣٧- **كشاجم**، أبو الفتح محمود بن الحسن الكاتب (- بعد ٣٥٨هـ= ٩٦٨م).

(د.ت). ***المصايد والمطارد***. تح. محمَّد أسعد طلس (بغداد: دار المعرفة).

١٣٨- **الكلبي**، أبو المنذر هشام بن محمَّد بن السائب (-٢٠٤هـ= ٨١٩م).

(١٩٩٥). ***كتاب الأصنام***. تح. أحمد زكي (القاهرة: دار الكتب المصرية).

١٣٩-........ (١٩٨٦). ***جمهرة النَّسَب***. (رواية السكَّري عن ابن حبيب). تح. ناجي حسن (بيروت: عالم الكتب).

١٤٠- **كوهن**، جان.

(١٩٨٦). ***بنية اللغة الشِّعرية***. ترجمة: محمَّد الولي ومحمَّد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال).

١٤١- **لَبيد** بن ربيعة (-٦٦١م).

(١٩٦٢). ***شرح ديوان لَبيد***. تح. إحسان عباس (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء).

١٤٢- **لويس** عوض.

(١٩٦٥). ***نصوص النقد الأدبي (اليونان)***. (القاهرة: دار المعارف).

١٤٣ - **المثقِّب** العَبْديّ (- نحو ٥٨٨م).

(١٩٧١). ***ديوان شِعر المثقِّب العَبْديّ***. تح. حسن كامل الصيرفي (القاهرة: معهد المخطوطات العربية- جامعة الدول العربية).

١٤٤ - **ابن المجاور**، جمال الدين أبو الفتح يوسف بن يعقوب بن محمَّد الشيباني الدمشقي (-٦٩٠هـ= ١٢٩١م).

(١٩٥١). ***صِفَة بلاد اليَمَن ومكَّة وبعض الحجاز المسمّاة: تاريخ المستبصر***. بعناية: أوسكر لوفغرين (ليدن: مطبعة بريل).

١٤٥ - **مجموعة** من المؤلِّفين.

(١٩٩٣). ***شريعة حمورابي وأصل التشريع في الشرق القديم***. تر. أُسامة سراس (دمشق: دار علاء الدِّين).

١٤٦ - **مُحيي الدِّين**، عليّ الدِّين.

(١٩٨٤). ***عبادة الأرواح (القوى الخفية) في المجتمع الجاهلي***: (ضمن كتاب «الجزيرة العربية قبل الإسلام»، الكتاب الثاني من سلسلة دراسات تاريخ الجزيرة العربية، بإشراف: عبدالرَّحمـٰن الأنصاري، ١٧٧- ٢٠٠)، (الرِّياض: جامعة الملك سعود).

١٤٧ - **المُخَبَّل** السَّعدي.

(ضِمن ***«المفضَّليَّات»***، يُراجَع: **الضَّبِّي**).

١٤٨ - **المرزباني**، أبو عُبيدالله محمَّد بن عمران بن موسى (-٣٨٤ هـ= ٩٩٤م).

(١٣٨٥هـ). ***الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء***. بعناية: مُحبّ الدِّين الخطيب (القاهرة: المطبعة السلفيَّة).

١٤٩ - **المزرّد** بن ضرار (- نحو ١٠هـ= ٦٣١م).

(ضِمن ***«المفضَّليّات»***، يُراجع: **الضَّبِّي**).

١٥٠ - **المعرِّي**، أبو العلاء (-٤٤٩هـ= ١٠٥٧م).

(١٩٨٦- ١٩٨٧). ***شُروح سَقْط الزَّند***. تح. مصطفى السقّا وعبد الرحيم محمود وآخرين، بإشراف: طه حسين (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب). [مصوَّرة عن نسخة دار الكتب سنة ١٣٦٤ هـ= ١٩٤٥م].

١٥١ - .... (١٩٨٤). ***الصاهل والشاحج***. تح. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) (القاهرة: دار المعارف).

١٥٢ - **المعيقل**، خليل بن إبراهيم.

(١٩٩٧). «***وادي السرحان في عصر ما قبل الإسلام في ضوء الاكتشافات الأثريَّة***». (مجلَّة جامعة الملك سعود، م٩، الآداب (٢)، (الرِّياض: جامعة الملك سعود)، ص ص٥١٣- ٥٣٦).

١٥٣ - **ابن مُقْبِل**، تميم بن أُبَيّ بن مُقْبِل العجلاني (- نحو ٧٠هـ= ٦٩٠م).

(١٩٦٢). ***ديوان ابن مُقْبِل***. تح. عِزَّة حسن (دمشق: مديرية إحياء التراث القديم).

١٥٤ - **مكِّي**، طاهر أحمد.

(فبراير ١٩٦٨). ***امرؤ القيس أمير شعراء الجاهلية: حياته وشِعره***. (القاهرة: دار المعارف).

١٥٥ - **الملا**، سَلوى سامي.

(١٩٧٢). ***الإبداع والتوتر النفسي- دراسة تجريبية***. (القاهرة: دار المعارف).

١٥٦ - **معلوف**، لويس (-١٣٦٥هـ= ١٩٤٦م).

(١٩٨٧). ***المُنْجِد في اللغة والأعلام***. (بيروت: دار المشرق).

١٥٧ - **ابن منظور**، محمَّد بن مكرم بن علي (-٧١١هـ= ١٣١١م).

(د.ت). ***لسان العرب المحيط***. إعداد: يوسف خياط (بيروت: دار لسان العرب).

١٥٨ – **موزل**، ألويس.

(١٩٩٧). ***أخلاق الرُّوَلَة وعاداتهم***. ترجمة: محمَّد بن سليمان السديس (الرِّياض: مكتبة التوبة).

١٥٩ – **موسكاتي**، سبتينو.

(١٩٨٦). ***الحضارات الساميَّة القديمة***. ترجمه وزاد عليه: السيِّد يعقوب بكر، راجعه: محمَّد القصاص (بيروت: دار الرّقي).

١٦٠ – **مونرو**، جيمز.

(١٩٨٧). ***النَّظْم الشَّفَوِيّ في الشِّعر الجاهلي***. ترجمة: فضل بن عمَّار العمَّاري (الرِّياض: دار الأصالة).

١٦١ – **النابغة** الذُّبياني (–٦٠٤م).

(١٩٨٤). ***ديوان النابغة الذُّبياني***. عناية: عباس عبد الستار (بيروت: دار الكتب العلمية).

١٦٢ – **ناجي**، إبراهيم (–١٣٧٢هـ = ١٩٥٣م).

(١٩٨٦). ***ديوانه***. (بيروت: دار العودة).

١٦٣ – **الناصر**، سلمان.

(٢٩ ذو القعدة ١٤١٩هـ= ١٧ مارس ١٩٩٩م). «***قصائد عنترة تمتزج بتاريخ قصيبا: سيرة شاعر شجاع.. وحضارة قرية متفردة***». (ملحق «الأربعاء»، صحيفة المدينة (السعودية)، ع١٣١١٥، ص ص٤٠–٤١).

١٦٤ – **نَصْرَت** عبدالرَّحمـٰن.

(١٩٨٢). ***الصُّورة الفنّية في الشِّعر الجاهلي: في ضوء النقد الحديث***. (عمَّان: مكتبة الأقصى).

١٦٥ - **النويري**، شهاب الدِّين أحمد بن عبد الوهّاب (-٧٣٣هـ= ١٣٣٢م).

(٢٠٠٤). ***نهاية الأَرَب في فنون الأَدَب***. تح. مفيد قميحة وآخرِين (بيروت: دار الكتب العلمية).

١٦٦- **نيلسن**، ديتيلف؛ فرتز هومل؛ ل. رودوكاناكيس؛ أدولف جرومان.

(د.ت). ***التاريخ العربي القديم***. ترجمه واستكمله: فؤاد حسنين علي، وراجَعَ الترجمة: زكي محمَّد حسن (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية).

١٦٧- **هايمن**، استانلي.

(١٩٧٨). ***النقد الأدبي ومدارسه الحديثة***. ترجمة: إحسان عباس ومحمَّد يوسف نجم (بيروت: دار الثقافة).

١٦٨- **ابن هشام**، عبدالملك (-٢١٣هـ= ٨٢٨م).

(١٩٥٥). ***السيرة النبوية***. تح. مصطفى السقّا وآخَرين (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي).

١٦٩ - **الهمداني**، أبو محمَّد الحسن بن أحمد بن يعقوب (-٣٣٤هـ= ٩٤٥م).

(١٩٨٦). ***الإكليل***، (الجزء الثاني). تح. محمّد بن علي الأكوع (بيروت: منشورات المدينة).

(د.ت). ***الإكليل***، (الجزء الثامن). عناية: نبيه أمين فارس (صنعاء: دار الكلمة- بيروت: دار العودة).

(١٩٨٧). ***الإكليل***، (الجزء العاشر). تح. مُحبّ الدِّين الخطيب (اليَمَن: الدار اليَمَنية).

١٧٠- .... (١٩٧٤). ***صِفَة جزيرة العرب***. تح. محمَّد بن علي الأكوع الحوالي (الرِّياض: دار اليمامة).

١٧١ - **وهبة، مجدي؛ كامل المهندس.**

(١٩٨٤). ***معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب***. (بيروت: مكتبة لبنان).

١٧٢ - **أبو يعلَى التنوخي**، عبدالباقي بن عبدالله بن المُحَسِّن (عاش في القرن ٥هـ= ق١١م).

(١٩٧٨م). ***كتاب القوافي***. تح. عوني عبدالرؤوف (مصر: مكتبة الخانجي).

ثانيًا – بالانجليزيَّة

1- **Bodkin**, Maud.
(1968). ***Archetypal Patterns in Poetry***. (London: Oxford University Press).

2- **Eph'al**, Esrael.
(1982). ***The Ancient Arabs***, Nomads on the Borders of the Fertile Crescent 9th- 5th Centuries B.C. (Jerusalem: The Hebrew University).

3- **Lord**, Albert B.
(1974). ***The Singer of Tales***. (New York: Atheneam).

4- **Marqten**, Mohammed.
(1988). ***Die semitischen Personennamen in den alt- und reichsaramaischen Inschriften aus Vorderasien (Texte und Studien zur Orientalistik 5).*** (Hildesheim: Georg Olms Verlag).

5- **Stetkevych**, Jaroslav.
(1994). ***TOWARD AN ARABIC ELEGIAC LEXICON: THE SEVEN WORDS OF THE NASIB.*** (Reorientations/ Arabic and Persian Poetry, Edited by Suzanne Pinckney Stetkevych, P.58- 129). (Bloomington: Indiana University Press).

6- **Stetkevych**, Suzanne Pinckney.
(1994). ***PRE- ISLAMIC PANEGYRIC AND THE POETICS OF REDEMPTION: MUFADDALLIYAH 119 OF ALQAMAH AND BANT SUAD OF KAB IBN ZUHAYR***. (Reorientations/ Arabic and Persian Poetry, Edited by Suzanne Pinckney Stetkevych, P.1- 75). (Bloomington: Indiana University Press).

كشّاف

اتّبعنا في ترتيب الكشّاف الضوابط الآتية:

١- يشمل الكشّافُ متنَ الكتاب وحواشيَه وملحقاته، عدا الإشارات المرجعيَّة.

٢- يُعنَى الكشّافُ برصد المفردات التي تهمّ القارئَ والباحثَ في فهرسٍ واحد.

٣- أُدرجت الكلمة في مكانها من الترتيب الهجائي مجرَّدةً من السوابق: (ابن، بنت، أبو، أمّ، ذو، ذات، أل التعريف)، ونحوها.

٤- يُحتسب الحرف المضعَّف (المشدَّد) حرفَين في الترتيب.

٥- أُلحقت رموز إيضاحيَّة ببعض ما قد يلتبس معناه، وهي: (ق): قبيلة أو قوم، (م): مكان، (ع): صنم أو معبود، (ح): حيوان، (ط): طائر، (ن): نبات أو شجر، (ل): لَون.

أ

ب

ت

ث

ج

ح

خ

د

ز

س

ش

ع

غ

ف

ق

ك

ل

م

ن

هـ

و

ي

كُتُبٌ أُخرى للمؤلِّف

١- (٢٠١٢). **فَـيْفاء .. هَبَّـة الطُّفولة:** (مجموعة شِعريَّة). (الدار العربيَّة للعلوم – ناشرون | نادي جازان الأدبي).

- (٢٠٠٥). (دمشق: اتحاد الكُتَّاب العرب).

٢- (٢٠١١). **شِعر النقَّاد: استقراءٌ وصفيٌّ للنموذج.** (إربد- الأردن: عالم الكتب الحديث).

- (١٩٩٨). (الرِّياض: جامعة الملك سعود).

٣- (٢٠٠٩). **ألقاب الشُّعراء: بحثٌ في الجذور النظريَّة لشِعر العرب ونقدهم.** (إربد- الأردن: عالم الكتب الحديث).

٤- (٢٠٠٧). **مرافئ الحُبِّ، للشاعر سلمان بن محمَّد الحَكَمي الفَيْفي** (١٣٦٣- ١٤٢١هـ= ١٩٤٣- ٢٠٠٠م): (ديوانٌ شِعريٌّ قام بتحقيقه). (جازان: النادي الأدبي).

٥- (٢٠٠٦). **نَقْدُ القِيَم: مقارباتٌ تخطيطيَّـةٌ لمنهاجٍ علميٍّ جديد.** (بيروت: مؤسَّسة الانتشار العربي).

٦- (٢٠٠٥). **حداثة النصِّ الشِّعريِّ في المملكة العربيَّـة السعوديَّـة: (قراءة نقديَّة في تحوُّلات المشهد الإبداعيّ).** (الرِّياض: النادي الأدبي).

٧- (٢٠٠١). **مفاتيح القصيدة الجاهليَّـة: نحو رؤية نقديَّـة جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا.** (جُدَّة: النادي الأدبي الثقافي).

٨- (١٩٩٩). **شِعر ابن مقبل، قلق الخضرمة بين الجاهليِّ والإسلاميِّ: دراسة تحليليَّـة نقديَّـة-** جزءان. (جازان: النادي الأدبي).

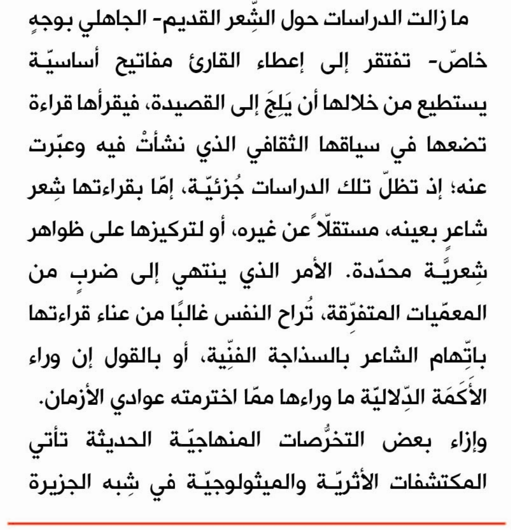
٩- (١٩٩٦). **الصُّورة البَصَريَّة في شِعر العميان: دراسة نقديَّـة في الخيال والإبداع.** (الرِّياض: النادي الأدبي).

١٠- (١٩٩٠). **إذا ما اللَّيل أَغْرَقَـني:** (مجموعة شِعريَّة). (الرِّياض: دار الشريف).



الأستاذ الدكتور

عبدالله بن أحمد الفَيْفي



ما زالت الدراسات حول الشِّعر القديم- الجاهلي بوجهٍ خاصّ- تفتقر إلى إعطاء القارئ مفاتيح أساسيّة يستطيع من خلالها أن يَلِجَ إلى القصيدة، فيقرأها قراءة تضعها في سياقها الثقافي الذي نشأتْ فيه وعبّرت عنه؛ إذ تظلّ تلك الدراسات جُزئيّة، إمّا بقراءتها شِعر شاعرٍ بعينه، مستقلّاً عن غيره، أو لتركيزها على ظواهر شِعريَّة محدّدة. الأمر الذي ينتهي إلى ضربٍ من المعمّيات المتفرّقة، تُراح النفس غالبًا من عناء قراءتها باتّهام الشاعر بالسذاجة الفنّية، أو بالقول إن وراء الأَكَمَة الدِّلاليّة ما وراءها ممّا اخترمته عوادي الأزمان.
وإزاء بعض التخرُّصات المنهاجيّة الحديثة تأتي المكتشفات الأثريّة والميثولوجيّة في شِبه الجزيرة

The Keys of Pre-Islamic Poem

Prof. Dr. Abdullah A. Alfaify



مفاتيح القصيدة الجاهلية

نحو رؤية نقدية جديدة

عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا

العربيّة لتضعنا أمام وثائق غاية في الأهميّة، بما تقدّمه من معطيات حيّة وملموسة عن حياة العرب قبل الإسلام، وعن مزاجهم الحضاري والتعبيري. وعلى الرُّغم من قيام فجوةٍ معرفيّة دون القرنين الخامس والسادس الميلاديّين في جزيرة العرب، فلعلّ الآثار المكتشفة إلى اليوم كانت قمينةً- لو حُلِّلَتْ، ونُوظرتْ بآثار العرب القَوليّة- أنْ تُحدِثَ ثورةً معرفيّة، قد تَقْلِب المفاهيم التقليديّة السائدة عن عصر ما قبل الإسلام، وتُحَتِّم إعادة قراءة جوانب شتّى من تراثه.

على أن اجتراحنا هذه القراءة ليس سوى مَدخلٍ لمشروعٍ أوسع، يهدف إلى إعادة استكشاف الشِّعر القديم في ضوء معطيات البحوث الأثريّة والميثولوجيّة الحديثة.



هاتف: ‎+٩٦٢ ٢ ٧٢٧٥٥٣٥
فاكس: ‎+٩٦٢ ٢ ٧٢٤٠٥٣٥



ISBN 978-9957-70-730-9



جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الأردن - العبدلي مقابل عمارة جوهرة القدس



تلفون: ‎+٩٦٢ ٢ ٧٢٧٢٢٧٢ / فاكس: ‎+٩٦٢ ٢ ٧٢٦٩٩٠٩
الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)
almalktob@yahoo.com